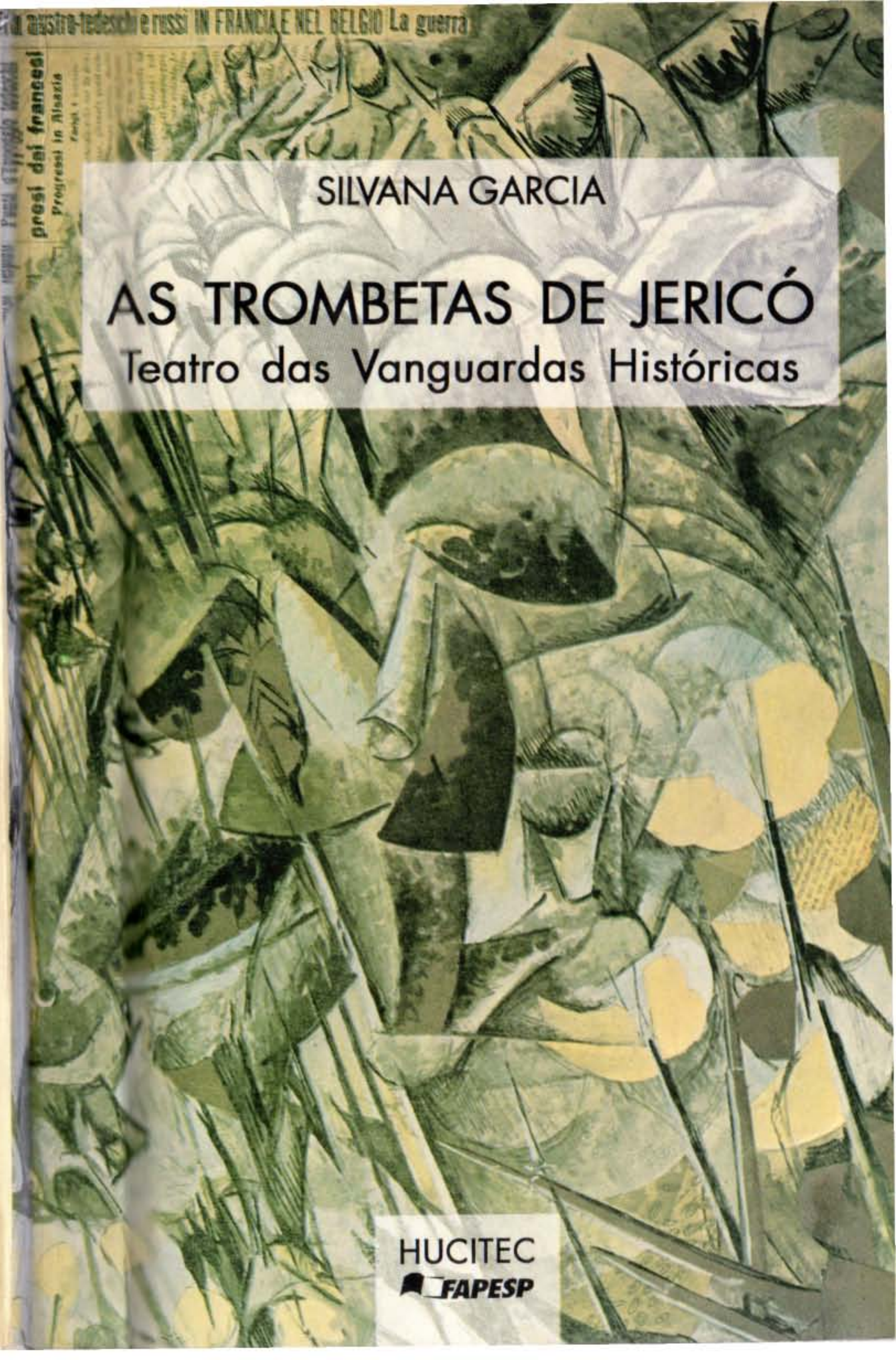
A inserção do político na produção das vanguardas não se deu via o discurso direto, pela contaminação de conteúdos ideológicos, como iriam fazê-lo as levas militantes do agitprop, nascidas e insufladas pela Revolução Russa e disseminadas pelas principais capitais européias nos anos 20.

A esse teatro programático, as vanguardas opuseram a possibilidade de uma revolução que nascesse no interior da própria arte. Ao invés de assentar a arte sobre um princípio edificante, operaram contra os conceitos dominantes nas Artes oitocentistas, buscando, cada qual de acordo com seus princípios, uma reorganização inédita de conteúdos, materiais e processos, que projetasse o homem em seu novo tempo. O político emerge, assim, não apenas de um ajeitamento de temas e procedimentos, ou de uma manifestação na qual o político aparece em caráter doutrinário, mas de uma práxis renovadora no interior do próprio universo artístico.

Trombetas
ISBN 85-271-0360-5
9 788527 103602

EDITORA HUCITEC
FAPESP

AS TROMBETAS DE JERICÓ
Teatro das Vanguardas Históricas
SILVANA GARCIA


austro-tedeschi e russi IN FRANCIA E NEL BELGIO La guerra
progressi dei francesi
Progressi in Alsazia

SILVANA GARCIA

AS TROMBETAS DE JERICÓ

Teatro das Vanguardas Históricas

HUCITEC
FAPESP

Consideradas como momentos de ruptura com a arte praticada até então, e em especial a arte de viés realista-naturalista, correntes como o Futurismo, Cubo-Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo — as chamadas vanguardas históricas — foram responsáveis pela grande comoção que sacudiu o mundo das artes, projetando através de seus procedimentos radicais o ritmo vertiginoso das transformações sociais pelas quais atravessava a Europa ao entrar no último século do milênio.

O componente político ocupou não pequeno espaço na reflexão e produção desses artistas, dado justamente o compromisso com a contemporaneidade a que se impuseram, embebidos na vertigem da modernidade e na ousadia de promover o choque do novo. Entretanto, a inserção do político na produção das vanguardas não se deu via o discurso direto, pela contaminação de conteúdos ideológicos, como iriam fazê-lo as levas militantes do agitprop, nascidas e insufladas pela Revolução Russa e disseminadas pelas principais capitais européias nos anos 20. A esse teatro programático, as vanguardas opuseram a possibilidade de uma revolução que nascesse no interior da própria arte. Ao invés de assentar a arte sobre um princípio edificante, operaram contra os conceitos dominantes nas Artes oitocentistas, buscando, cada qual de acordo com seus princípios, uma reorganização inédita de conteúdos, materiais e processos, que projetasse o homem em seu novo tempo. O político emerge, assim, não apenas de um ajeitamento de temas e procedimentos, ou de uma manifestação na qual o político aparece em caráter doutrinário, mas de uma práxis renovadora no interior do próprio universo artístico.

Por outro lado, à aura de universalidade, perenidade e sublimidade da obra de arte, cultivada pelo gosto do espectador do século XIX, as vanguardas opuseram a atitude rebelde, inventiva, de oferecerem a si próprias como espetáculo. Controvertendo a relação passiva entre palco e platéia, as vanguardas propuseram o escândalo como resolução de comportamento artístico. O discurso estético-ideológico adquire, então, o estatuto de manifesto, que justifica e(ou) propõe uma prática, entronando o fazer e a atitude do

☞

Capa: Regina Bouzan, sobre *Charge de Lanciers*, 1915, de Umberto Boccioni.

Teatro 34

direção de

Fernando Peixoto

fazer como tão significativos quanto o produto, que pode, assim, ser exaurido no momento mesmo de sua fruição.

O teatro, a princípio aparentemente alijado para um segundo plano nesse movimento de renovação — deflagrado antes por outras áreas como a literatura e as artes plásticas —, logo se tornou o meio mais expressivo para a expansão dos ideais das vanguardas. A passagem do teatro para o proscênio das atividades vanguardísticas acontece de modo orgânico, uma vez que o próprio comportamento teatralizado dos artistas e a natureza de suas manifestações — que pressupunham uma interação constante com uma platéia presente e ativa — apontavam naturalmente para o palco como pódio privilegiado de irradiação.

Foto: Luiz Valcazara

Silvana Garcia é doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Autora do livro *Teatro da Militância* (Editora Perspectiva, 1990), leciona Teoria e História do Teatro na Escola de Arte Dramática da USP.

SILVANA GARCIA

AS TROMBETAS DE JERICÓ

Teatro das Vanguardas Históricas

EDITORA HUCITEC
FAPESP
São Paulo, 1997

© Direitos autorais, 1997, de Silvana Garcia. Direitos de publicação reservados pela Editora
Hucitec Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318 e
543-0653. Vendas: (011)530-4532. Fac-símile: (011)530-5938.
E-mail: *hucitec@mandic.com.br*

ISBN 85-271.0360-5 HUCITEC
Foi feito o depósito legal.

Esta publicação contou com apoio da
FAPESP

Editoração eletrônica: Ouripedes Gallene

No sétimo dia rodeareis a cidade sete vezes, e os sacerdotes tocarão as trombetas. E quando tocarem com fragor o chifre de carneiro (assim que ouvirdes o som da trombeta), todo o povo prorromperá em forte grito de guerra, e as muralhas da cidade cairão e o povo subirá, cada um no lugar à sua frente.

Josué, VI, 4-5

Para Martin e Catarina,
sementinhas de Homem Novo.

SUMÁRIO

Introdução 6

Capítulo I
PRINCÍPIOS E RELAÇÕES 19

O crepúsculo da humanidade 21
A primeiríssima aurora 29
A revolta incessante 51

Capítulo II
TEMAS E DRAMATURGIA 79

Entre os escombros da civilização 81
A nostalgia do Homem Novo 107
Sob o açoite do riso 135
A volúpia de ser vaiado 144

Capítulo III
MANIFESTOS E MANIFESTAÇÕES 181

Idéias, ao invés de batatas! 183
A arte não é coisa séria 200
Expandindo os limites da realidade 230

Conclusão
RUPTURA, IMPLOSÃO, RESGATE 259

Cronologia dos principais eventos 1909-1933 269

Bibliografia 277

[illegible]

INTRODUÇÃO

Forjado paulatinamente ao longo de séculos, desde o Renascimento, a noção de drama que se impõe no pensamento europeu do século XIX pressupõe a cena como uma realidade espaço-temporal provisória na qual se exibe, por via analógica, o intrincado jogo das relações humanas e sociais. Trata-se da manifestação de um *acontecer atualizado de relações intersubjetivas* que Peter Szondi chamou de drama *absoluto* e Anatol Rosenfeld reproduziu como drama *rigoroso*[1]: tudo é articulado de modo a desvendar um presente contínuo, uma presentidade, que engendra a si mesmo no exato instante de sua revelação, em um ato único e original. O meio pelo qual se dá essa revelação é o diálogo, veículo de expressão por excelência da relação intersubjetiva. Nada pode ocorrer fora dessa moldura e a ação se sucede em obediência a uma rigorosa causalidade.

Seu caráter de absoluto implica a fusão e conseqüente obliteração de todos os bastidores do drama, que transpõem a dimensão literária e alcançam a cena: o autor não se mostra como narrador, o ator se esconde por trás da personagem e esta ganha uma aparente autonomia, os procedimentos cênicos não se revelam como tal e o público é assentado em uma condição paradoxal, na qual é ao mesmo tempo envolvido como testemunha emocional e eliminado como interlocutor.

Sob essas condições, a exigência é de um ilusionismo eficiente, que anula qualquer relação sujeito-objeto, ou seja, "o mundo se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito..."[2]. A ação, portanto, decorre apenas e naturalmente da relação intersubjetiva, configurada por meio do embate entre duas (ou mais) vontades. Por ser absoluto, o drama se constitui como um todo e, movido pelo conflito, obedece a uma progressão (rigorosamente causal) que configura um começo, meio e fim, pontificado por um acúmulo quantitativo e qualitativo de tensões. O palco retrata o universo burguês para um público burguês e nessa fundição de sujeitos, paradoxalmente, consagra-se a autonomia da arte. Arte e vida, ao se espelharem, confirmam suas esferas diferenciadas, uma não interfere na outra.

---

[1] SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, p. 9-13; ROSENFELD, *O teatro épico*, p. 15-26.

[2] ROSENFELD, op. cit., p. 15.

A partir do final do século XIX, a hegemonia desse modelo sofre seus primeiros abalos com a expansão dos dramas naturalista e simbolista. A estrutura rigorosa do drama não podia comportar o projeto naturalista de seccionamento da realidade e transferência desta para a cena. A vida "real" não se processa com as qualidades de concisão e estilização requeridas pelo palco. À medida que o homem e as relações entre os homens, no entendimento cientificista dos naturalistas, são determinados por fatores de ordem social, captar sua vida, seccioná-la em fragmentos passíveis de serem levados ao palco, exige um esforço de síntese que, se bem realizado, contraria seus próprios princípios, se mal realizado, afeta o absolutismo do drama rigoroso. A cena naturalista, portanto, sofre um processo de "desdramatização", de cancelamento da noção de curva dramática em termos hegelianos[3].

Do ponto de vista temático, com o Naturalismo introduz-se no palco aqueles estratos inferiores da sociedade que até então, ao longo da história, haviam estado confinados principalmente à figuração cômica. O proletariado sobe o estrado, deslocando a burguesia para os assentos do teatro. Isso implica também uma cisão desse sujeito — burguês — que dominava o drama rigoroso. Agora, o dramaturgo — que pertence provavelmente àquela classe — coloca-se como observador. Por outro lado, se os atos dos homens são determinados pelo meio, o nível do conflito intersubjetivo deve remeter àquela instância mais ampla, político-social. Amplia-se, portanto, a moldura espaço-temporal, a ponto mesmo de incluir a História. A realidade assim tratada pressupõe um narrador e, conseqüentemente, a introdução de um componente épico que o drama rigoroso não podia comportar.

Na dramaturgia e encenação simbolistas, a dissolução do conflito, por falta de enredo, também promove a desdramatização da cena, porém num sentido diferente daquele do Naturalismo. Agora, o homem vê-se à mercê de forças físicas e cósmicas, que o manipulam sem que ele possa exercer nenhum controle; ele é insuflado por preocupações de ordem universal — cujo paroxismo é a morte — que o deslocam de sua conformação social, dando-lhe um contorno abstrato. Seu texto é poético e os diálogos, plenos de redundâncias, hesitações, pensamentos fragmentados e expressões monossilábicas, apenas mascaram a impossibilidade de intercâmbio: sua verdadeira natureza é monológica[4]. A ênfase no lirismo do texto, associada à presença de temas abstratos, dissolve a tensão dramática que, agora, dissemina-se ao longo do texto, em vez de concentrar-se em manchas cumulativas. Não existe de quê fazer-se o conflito. O autor revela-se presente por trás de cada personagem, assim como também assumem esse papel a cenografia, a sonoplastia e a iluminação. Tudo em cena adquire valor de metáfora e exige do espectador o esforço interpretativo. Desse modo, não é possível uma leitura unívoca da cena, cujo sentido só pode ser preenchido com base na experiência individual do espectador. Nesse "drama lírico", o tempo se liberta de seu fluxo presentificado e se constitui em atemporalidade referida no movimento interior das personagens.

Realismo

Em contraste com o Naturalismo, na encenação simbolista a liberdade no emprego dos recursos cênicos é ainda maior, pois, desvinculada da obrigação de reproduzir a realidade, empenha-se agora em criar uma atmosfera para a qual concorrem os recursos de iluminação e armação pictórica da cena — predominam os cenógrafos-pintores —, destruindo o ilusionismo em favor de um clima. Com isso reforça-se a moldura espaço-temporal, paradoxalmente, ao diluir-se em uma atemporalidade e uma a-espacialidade.

Com a eclosão quase simultânea do Realismo-Naturalismo e do Simbolismo, o teatro ingressa em uma fase de profícua expansão. Pelos caminhos abertos por esses dois movimentos, partindo de suas contribuições específicas, enveredam inúmeros pensadores e realizadores de teatro — dos quais Gordon Craig e Appia são apenas as referências mais importantes — que engendram seus projetos respectivos, sempre tendo em vista encontrar para o palco uma outra natureza e feição. Embora o ilusionismo da cena realista persista ainda por décadas como padrão estético, nesse momento confronta-se com aquelas experiência que buscam para o palco suas possibilidades de reteatralização. Os recursos e procedimentos cênicos são eleitos não por uma norma — no caso anterior, a verossimilhança —, mas como possibilidades a serviço de combinações semânticas inéditas. E isso operado com alto grau de consciência, não só quanto aos procedimentos, mas também com relação à história do teatro (e da arte em geral), tanto de seu repertório clássico quanto de suas fontes populares.

---

[3] Ibid., p. 81-2.

[4] Cf. BALAKIAN, *O Simbolismo*, em especial o cap. O teatro simbolista, p. 97-117.

■ ■ ■

É esse gesto de reenquadramento da dramaturgia e da cena em moldes desvencilhados de normas e padrões, é esse afã de buscar uma nova significação para a realidade cênica e, por ela obrigado, o forjamento de novas formas, que serão repassados, como campo de experiência, aos movimentos artísticos que se inauguram com o novo século.

As chamadas vanguardas históricas — Futurismo, Cubo-Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo — cada qual a sua maneira, apropriar-se-ão dessa herança de inspiração renovadora e procurarão desdobrá-la em novas possibilidades, as mais radicais, que inclui até mesmo a negação da própria herança. Esse o sentido de ruptura que adere indistintamente à noção de vanguarda: a desconexão do vínculo que une o momento ao passado, negando a continuidade de uma geração à outra. Ao romper essa continuidade, as vanguardas, como afirma Otávio Paz, se inserem em outra tradição, *a tradição da ruptura*, que, embora contenha um paradoxo em seus próprios termos, deve ser entendida como uma tradição diferente que se funda, (re)inaugura-se a cada (e no próprio) momento em que surge. Uma tradição, portanto, cujo passado não é contínuo, nem único, mas plural e heterogêneo[5].

É no regozijo dessa sensação de liberdade prenhe de novas possibilidades, insuflada por um espírito irrequieto de juventude que tudo pode, que os vanguardistas irão avançar em direção ao futuro. Chocar e inovar: dois princípios fundamentais das vanguardas. Estas explodem com irreverência e furor iconoclástico, desconsiderando o passado, questionando o sistema artístico e, principalmente, procurando abolir as barreiras que limitam os espaços entre a arte e vida.

Nos projetos estéticos das vanguardas, encontra-se implicado um componente de ordem política que pertence intrinsecamente à própria revolução que elas pretendem encarnar contra a arte burguesa. Em seus modos de ser e na ruptura que visam operar contra os cânones da ordem artística vigente, as vanguardas realizam um gesto que é fundamentalmente político, dado seu escopo contestatório e escandaloso, dessacralizador e irreverente, violento e subversivo. Embora marcado por especificidades próprias, cada movimento tem a intenção de interferir no presente e no passado imediato, propondo em relação a eles uma releitura demolidora, e, ao mesmo tempo, erigindo um projeto de arte para o futuro — ainda que seja uma não-arte! —, assentado sobre os escombros da arte e da sociedade burguesas.

Nem sempre esse projeto revela atrás de si um ideário político nitidamente definido e apenas tangencialmente alguns deles vinculam-se a um programa político-partidário — e, nestes casos, surge aí mais um campo de confronto. Ainda assim, a inserção histórica desses movimentos indica forte comprometimento social. O homem e a sociedade estão no centro das preocupações das vanguardas e cada uma os projeta a sua maneira, recusando sempre, porém, o discurso político direto. O retrato que fazem do homem em sociedade nunca apresenta traços decalcados da realidade; ele é visto por meio de uma lente cuja espessura varia de acordo com o perfil de cada um desses movimentos, resultando em imagens (mais ou menos) distorcidas, (mais ou menos) dilatadas, porém nunca fiéis ao modelo. (No Expressionismo, por exemplo, a sociedade, mesmo quando reconhecida como segmentada em classes, surge em versão utópica, como uma promessa mais imediata de congraçamento social e o homem é retratado em sua dimensão mais universal, unidade de um macrocosmo idealizado, espécime de uma humanidade do devir.)

Desse modo, as vanguardas negam não só a pretensão mimética do Naturalismo, mas, também, a possibilidade aí vislumbrada de ideologização da obra de arte. Convicção fomentada nos meios dos movimentos socialistas e operários, a idéia da arte como instrumento de doutrinação das massas trabalhadoras encontrou seu modelo nos grupos de agitação e propaganda que proliferaram a partir do exemplo russo pós-revolução. Esse paradigma de arte doutrinária será veementemente rejeitado pelas vanguardas, que buscarão atualizar o vínculo entre arte e política em outros termos.

A relação arte e política, no que concerne à existência e produção das vanguardas, revela-se como a própria essência da revolução proposta por esses movimentos. Não se trata mais de ajeitar um novo conteúdo às velhas formas, como o fez inicialmente o agitprop, mas configurar o novo que, na tradição da ruptura, é político na medida mesma em que se insere, *alterativamente*, em atitude de confronto, no interior do próprio sistema produtivo artístico.

Por outro lado, essa relação não foi homogênea em cada movimento e ocorreu em níveis diferenciados de radicalidade e extensão. Nesse sentido, se a dramaturgia expressionista ainda preserva um pouco das características do drama absoluto, configurando aquele estágio de transição que Szondi classifica como "tentativas de salvação" da forma rigorosa, a trajetória desse movimento até o Surrealismo vai oferecer, em diferentes gradações, esse padrão de teatro ao sacrifício.

---

[5] PAZ, *Os filhos do barro*, p. 17-8.

No processo de dissolução do teatro atrelado ao drama rigoroso, também o palco vê esboroar-se seus contornos e, embora ainda resista como espaço privilegiado, a cena amplia-se até o limite da existência. Com as vanguardas, mais do que teatro, deve-se falar em explosão de teatralidade. É por esse meio, por sua essência mais íntima, que o teatro contamina a vida, e o cotidiano torna-se essencialmente espetáculo.

É pela atualidade de que se reveste hoje esse legado que, acreditamos, faz-se necessário recuperar essas histórias e sobre elas refletir. Não é outra, pois, nossa pretensão com este trabalho — ao tratar dos aspectos das relações estéticas e políticas das vanguardas —, que o de contribuir para o reconhecimento dessa herança.

■ ■ ■

Este livro foi originariamente apresentado como tese de doutorado no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Devo meu reconhecimento e agradecimentos sinceros a muitos amigos, professores e colegas, que, de alguma forma, e sempre generosamente, contribuíram para este trabalho: em primeiro lugar, a Jacó Guinsburg, mestre e amigo, pela orientação segura, estímulo e acompanhamento constantes; aos componentes da banca, Boris Schnaiderman, Jerusa Pires Ferreira, Norval Baitello Jr. e Armando Sérgio da Silva, pela leitura crítica e generosa; também a Annateresa Fabris, Mário Bolognesi, Anna Mantovani, Fernando Feu Bueno, Carlos Eduardo Jordão Machado, Karen Muller, José João Cury e Mimi Keck; em especial a Luís Arturo Obojes, por terme aberto sua biblioteca, e a Giovanni Menegóz, por seu paciente acompanhamento das traduções do italiano; a Gianni Ratto, amigo precioso, que muito contribuiu para esta edição; por fim, a minha família e à querida amiga Vera Menegóz, pelo carinho com que sempre me apoiaram.

Capítulo I

PRINCÍPIOS E RELAÇÕES

> "Transformar o mundo", disse Marx,
> "mudar a vida", disse Rimbaud: estas duas
> palavras de ordem para nós são uma só.
>
> Breton

Maiakóvski conta em *Eu mesmo* que o Futurismo russo nasceu no momento em que ele e David Burliuk, depois de fugirem de um mesmo concerto de "insuportável chatura", encontraram-se por acaso à saída do salão. Estendendo a conversa de Rakhmáninov para a Escola de Pintura que ambos freqüentavam, acabam por descobrir valiosa identidade de pontos de vista: "Em David havia a ira de um mestre que ultrapassara os contemporâneos, em mim — o patético de um socialista que conhecia o inevitável da queda das velharias. Nascera o futurismo russo"[1].

Embora a gênese do movimento esteja aqui colocada de uma maneira naturalmente poética, o fato é que o ponto de conexão entre os dois remete ao motivo central que moveu todas as vanguardas — o desprezo pelos clássicos, em especial o século XIX e o Simbolismo —, e à projeção da necessidade de uma arte que se associe ao futuro, acima dos escombros das velhas estruturas, tanto artísticas quanto sociais.

Com diferenças e variáveis históricas e geográficas, este encontro pode simbolizar o início de cada um dos movimentos aqui analisados: o agrupamento de artistas rebeldes aos cânones clássicos, investigativos, dedicados à pesquisa e à invenção, buscando integrá-las e explorando nelas o intercâmbio de elementos retirados das diferentes linguagens expressivas, sempre visando responder de modo ousado e inovador ao chamamento da modernidade.

---

[1] Eu mesmo, in SCHNAIDERMAN, *A poética de Maiakóvski*, p. 93.

O intenso trânsito de personalidades e informações entre as principais capitais culturais da Europa, a exibição de mostras e exposições internacionais, a edição de revistas e almanaques com a divulgação de idéias favoreceram a disseminação de propostas inovadoras e iconoclastas.

No âmbito local, os artistas reuniam-se em coletivos artísticos, exercitando com habilidade ambidestra mais de uma arte. As noitadas em torno das mesas dos cabarés propiciavam o agrupamento, exaltavam os ânimos criativos e abriam espaço para a expansão de novas propostas artísticas. As artes visuais rompiam as molduras tradicionais e dependuravam-se displicentemente por paredes e espaços não convencionais; a poesia saía do papel para os palcos improvisados, proferida teatralmente por seus autores. O vigor excedente desses jovens artistas alcançava, por extensão, as ruas, nas quais perambulavam, excêntricos e irreverentes, deixando estupefatos e temerosos os transeuntes desavisados. Em breve essa prática tornou-se marca e destacaram-se nomes. Produziram-se panfletos, manifestos e obras. As artes confundiram-se em novos produtos híbridos e os artistas adotaram seu duplo de agitadores. Os movimentos se fortaleceram em torno de idéias e programas, que extrapolaram a esfera puramente artística para alcançar a atualidade sociopolítica. Exerceram suas influências entre si, reivindicaram diferenças e primazias, e deixaram para as décadas futuras um legado que influiu em toda a arte seqüente do século, até o presente de nossa "pós-modernidade".

No entanto, embora remetam a um perfil histórico similar, os movimentos da vanguarda mantiveram entre si não poucas diferenças e o modo como cada qual solucionou o desenvolvimento de seus princípios específicos e a inserção de cada um no espaço sociopolítico de sua nacionalidade dá o matiz diferencial de cada movimento.

Historicamente, quando sucede o encontro entre Maiakóvski e Burliuk — aqui mencionado como uma evocação simbólica do espírito das vanguardas — o primeiro dos movimentos modernistas já começava a disseminar sua fama. O Futurismo italiano, fundado oficialmente em 1909, foi o primeiro a sistematizar suas propostas e a definir programaticamente suas atividades, reunindo as características daquilo que seria mais ou menos o padrão de todos os outros, ou seja, o fato de ser um "grupo fundado sobre a afinidade eletiva potencial dos componentes e munido de uma ideologia global, artística e extra-artística, abarcando todos os setores da experiência, da arte à política, da moral aos costumes"[2]. Cronologicamente, na seqüência, quase simultâneo, floresceu o Futurismo russo (ou Cubo-Futurismo, ou movimento dos *budietliane*, como preferia Khliébnikov) e as primeiras exibições da produção plástica e do teatro expressionista.

A explosão da Primeira Guerra não representa uma solução de continuidade na produção desses grupos, embora deixe neles sua marca terrível. A consciência dos horrores nos campos de batalhas, com seu saldo espantoso de mortos, feridos e mutilados, e as seqüelas sociais inevitáveis do conflito obrigam as fileiras artísticas a uma definição mais aguda do seu engajamento político. O Expressionismo deixa-se tocar profundamente pela experiência bélica e explode em messianismo pacifista. O Dadaísmo, nascido em Zurique nos primeiros momentos da guerra, alcança em Berlim sua faceta mais politizada, alimentada por fúria anárquica e demolidora. O Futurismo italiano perpetra seu nacionalismo e flerta com o nascente movimento fascista. O Cubo-Futurismo entrega-se de alma à Revolução. Ao desdobrar-se a década de vinte, já o furor desses movimentos perdera sua vitalidade, embora muitos se perpetuassem na continuidade da produção isolada de alguns de seus remanescentes. É o momento em que passa a dominar, soberano, o Surrealismo, na explosão de sua energia criativa e contestadora, coroando duas décadas de militância artístico-política com um esforço engenhoso de síntese entre arte, vida e revolução social.

De 1909 até o início da Segunda Guerra, acumulam-se, assim, as experiências mais instigantes e criativas da arte do nosso século. Pelo fato de a maioria desses movimentos ter origem nas artes plásticas ou na literatura, o teatro vai entrar na história das vanguardas de maneira bastante tímida, a princípio, se considerarmos que acabará por ser o meio privilegiado de expansão de todos eles. Trata-se, porém, de um teatro reinventado em suas formas, veículo de expressão de toda a revolução conceitual pretendida pelas vanguardas, distinguido por ser, na essência de sua natureza, fenômeno de comunicação íntima entre um palco e uma platéia. Mais que isso, os modernistas aspiram o espírito do teatro e avançam além do palco, atravessam bastidores e alcançam as ruas investidos de teatralidade. O teatro, nas histórias das vanguardas, não se limita ao estreito confinamento do palco.

O crepúsculo da humanidade

Se há um consenso entre todos os que estudam o Expressionismo é a afirmação de que se trata de um movimento difícil de se definir. Em contraste com os outros "ismos" contemporâneos, ele não configura um agrupamento orgânico de artistas, em torno de um programa estruturado, difundido sistematicamente mediante manifestos e documentos. Tampouco seus princípios se oferecem a uma clara definição. Seus limites geográficos e temporais são difusos e sujeitos a critérios arbitrários ou subjetivos. Contemporaneamente, a maioria dos artistas, com raras exceções como Kokoschka, não admitia para si o rótulo de expressionista[3]. Em parte por esses motivos, a definição e a localização do movimento sempre surgem atreladas nos estudos específicos. "O Expressionismo é antes de mais nada um clima de revolta e desespero, uma atmosfera que se desenvolve no seio da juventude alemã das grandes cidades", afirma Palmier, sendo complementado por Michael Patterson: "a força unificadora por trás do Expressionismo não foi uma ideologia positiva, mas uma reação negativa" às condições da sociedade daquele momento, para a qual se buscou soluções "não nos movimentos de massa, mas no interior do indivíduo"[4]. Essas indicações nos fornecem como epicentro do fenômeno a Alemanha e a geração de artistas que viveu a Primeira Guerra e a República de Weimar, uma geração jovem — a maioria de seus protagonistas tinha entre vinte e um anos (Toller) e trinta e seis anos (Kaiser), quando explode a guerra[5] —, ligada à burguesia urbana:

---

[2] DE MARIA, *La nascita dell'avanguardia*, p. 15.

> Os autores vinham de um mesmo meio, isto é, da classe média e da burguesia mais ou menos cômoda, burguesia wilhelmiana estagnante que acabou por levá-los à revolta, estimulados e agitados pela consciência da chegada de um tempo novo e da necessária subversão dessa sociedade. Em segundo lugar, foram sustentados e impulsionados, quase sem o saberem, por sua formação e sua cultura, contra a qual precisamente se rebelaram[6].

Os temas da arte expressionista são os grandes temas do homem moderno que, na virada do século, assiste à expansão das metrópoles, à

---

[3] Jean-Michel Palmier, repercutindo a opinião de outros autores, afirma que essa titulação fixou-se muito mais a partir dos estudos e coletâneas que começaram a proliferar a respeito depois de 1910 — entre estes, os trabalhos de Pinthus, Kurt Hiller, responsável pela aplicação do termo à literatura, Werfel e Benn —, e foi popularizada pelo agrupamento de artistas, em Berlim, em torno da galeria e da revista *Der Sturm*, de Herwarth Walden e da *Aktion*, de Franz Pfemfert; *L'Expressionnisme comme révolte*, p. 17, n.º 7. De fato, levantamento feito por Paul Raabe indica a existência de mais de uma centena de revistas e outro tanto de antologias e obras coletivas vinculadas ao Expressionismo entre 1910 e 1921; cf. PINTHUS, Souvenirs des débuts de l'Expressionnisme, in BABLET & JACQUOT, *Le Expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 30.

[4] PALMIER, op. cit., p. 115; PATTERSON, *The revolution in german theatre*, p. 49.

[5] PALMIER, *L'Expressionnisme et les arts*, tomo II, p. 79.

[6] PINTHUS, op. cit., p. 32.

afirmação do capitalismo industrial e financeiro, às constantes acomodações do terreno das nacionalidades na Europa, ao mesmo tempo que, anacronicamente, resistem conjunturas políticas do passado, como as instituições imperiais e a perpetuação da miséria e da exploração.

Essa geração de artistas conviveu em uma nação de surpreendente (e tardio) desenvolvimento capitalista. Se em meados do século XIX, os Estados da Confederação Germânica ainda não haviam logrado sua unificação e a base de sua economia era predominantemente agrária, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha tornara-se a maior nação industrial da Europa e a terceira no comércio mundial, assentada sobre uma economia protegida pelo Estado e dominada por uma rede de cartéis. Superava a Inglaterra na produção de aço e concorria com esse país também em poderio militar: seus exércitos contavam com oitocentos mil homens de efetivos em terra. Sua população girava em torno de setenta milhões de habitantes, com grande concentração nas áreas urbanas. Havia dez milhões de operários, dos quais mais de um terço sindicalizado.

Berlim ainda não era a capital cultural da Alemanha, mas pode ser tomada como exemplo dos contrastes dessa Alemanha jovem e poderosa: ao lado dos bairros operários, onde grassavam a miséria e o desespero, despontava a cidade exuberante de intensa vida noturna, com cabarés, cafés, *dancings* e restaurantes para todos os gostos e bolsos. A paisagem urbana com seus contrastes, a metrópole na mesma medida possante e desumana, é o cenário que contém o tormentoso drama do homem expressionista. A própria cidade é um dos temas mais tratados pela literatura da época (a lembrar, por exemplo, *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin). No seio dessa vida burguesa, exuberante e despreocupada, desenrola-se a pequena tragédia do homem comum, atormentado e perdido. De sua ótica, esse festim urbano assemelha-se a uma dança macabra — como o caixeiro de banco, na versão cinematográfica de Jessner de *Da Aurora à Meia Noite*, para quem os circundantes ostentam a caveira da morte.

Esse clima pulsante de revolta exige um canal de expressão que dê voz a esse grito contido e o teatro se ofereceu, tanto ou mais que a literatura e as artes plásticas, a essa explosão que vinha do interior. A consciência acerca dessa adequação já fora pressentida na época:

> A prodigiosa experiência de nossa geração encontra, no drama, a linguagem de seu destino e de sua vontade. O drama é a expressão espiritual de nosso tempo. O homem de hoje lê o drama do mesmo modo que se lia ontem a narrativa, como um simples livro apaixonante. A vontade dramática, pela primeira vez, por uma pressão contínua, torna o drama

> legível como um romance. — O teatro faz-se tribuna a partir da qual se prega os objetivos e se explica o essencial de nossa humanidade... Tomará forma o simbolismo da cena, nascido do espírito da poesia da nova humanidade: esta, poetas, atores e artistas plásticos a construirão amanhã[7].

O texto expressionista procura refletir a condição desse homem moderno, cindido e desesperado, impotente e visionário, em uma sociedade dominada pela tecnologia e, a seu olhar, fatalmente fadada à autodestruição.

A primeira figura contra a qual se insurge o homem expressionista é, compreensivelmente, o pai. Este é o tema central das duas obras geralmente ostentadas como marcos de início do Expressionismo no teatro: a peça *O Mendigo* (*Der Bettler*), de Reinhard Sorge, escrita em 1911, e *O Filho* (*Der Sohn*) de Walter Hasenclever, escrita em 1913-14, e considerada a primeira montagem expressionista, na encenação de Hans Demetz, em 1916, no Kammerspiele des Deutschen Theaters, de Praga[8].

Em ambas as peças, a trama se desenvolve em torno de um conflito familiar e em ambas o herói se debate contra o pragmatismo materialista dos progenitores que, em última análise, representam a sociedade. No caso de *O Filho*, o protagonista rebela-se contra a figura tirana paterna, envolve-se em uma organização revolucionária e, armado pela mão do Amigo, enfrenta o pai que, antes do possível desfecho criminoso, sucumbe de morte natural. No caso de *O Mendigo*, o pai encontra-se no caminho do filho-poeta, que toma para si a missão de mostrar aos homens o caminho da redenção e da liberdade. Nessa peça, o desvencilhamento da família é uma etapa fundamental para o cumprimento dessa missão e o ato parricida se efetua[9].

O conflito central desses textos, na verdade, realiza a metáfora da luta contra o poder constituído. Trata-se, portanto, de algo mais que um simples confronto de gerações. Os progenitores representam o capitalismo cumulativo, a ausência de sentido espiritual da sociedade, a oposição ao sonho libertador: em vez do sonho, um futuro garantido. Disseminado em um componente antiautoritário, é todo um forte

sentimento anticapitalista que perpassa a produção desse período.

A eclosão da Primeira Guerra vem dar uma substância mais concreta a esses sentimentos: na visão do homem expressionista, ela é a culminação desse processo doentio de desenvolvimento, escancarado e desumano, que encaminha a humanidade para o abismo.

O conflito bélico foi terrível não apenas pelos custos humanos — para treze milhões e meio de mobilizados, houve um saldo de quase dois milhões de mortos e quatro milhões e meio de feridos —, mas também pelo desgaste que representou, como seqüela, em termos sociais e econômicos. Com a mobilização, o parque industrial sofreu a redução de um quarto de seus efetivos, ficando praticamente na dependência da mão-de-obra feminina. A prioridade atribuída à produção de artefatos bélicos contrastava com a dos setores têxteis e de alimentos, que sofreu redução de 60% em mão-de-obra disponível. Para agravar ainda mais a situação, o rigor do inverno de 1916-17 prejudicou a agricultura, provocando uma escassez alarmante de alimentos. Junto com o racionamento veio instalar-se a insatisfação generalizada. A massa trabalhadora sofreu uma perda de um terço de seu poder de compra. Por todos os lados grassava a corrupção, o mercado negro, o roubo, a desnutrição e as doenças[10].

Antes mesmo de terminada a guerra, crescia o forte sentimento antibélico, associado aos anseios de democracia, revertendo, desse modo, o amplo apoio popular que marcara o início do conflito[11]. Desde que começaram as tratativas para a rendição, em meados de 1918, até a instauração da República de Weimar, em fevereiro de 1919, à convulsão política e social acrescentara-se, por um breve instante, a esperança na revolução, com o levante espartakista, em Berlim, e a República dos Conselhos, na Baviera. Junto com o desmoronamento da empreitada socialista veio a desilusão e um longo período de greves constantes, sucessões de gabinetes, inflação galopante e ascensão incontrolável da direita.

É justamente nesse curto período, entre o final da guerra e os primeiros balbucios da República de Weimar, que se produzirá a dramaturgia engajada mais consistente do Expressionismo. Depois disso, em torno de 1922, já estarão evidentes os sintomas de exaustão do movimento, que receberá o golpe de misericórdia sob o regime fascista, condenado como "arte degenerada", em 1933.

---

[7] Ibid., p. 32.

[8] Embora alguns autores considerem o drama de Kokoschka, *Assassino, Esperança das Mulheres* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), apresentado em Viena em 1909, como a primeira representação de um drama expressionista; cf. PAM, Murderer, the Women's Hope, *Drama Review*, 18(2): 5, 1975.

[9] O tema do parricídio e, de modo generalizado, da revolta do jovem contra os mais velhos aparece ainda nas obras de Bronnen, Kornfeld, Johst e Benn; cf. FURNESS, *Expressionismo*, p. 47-50.

[10] RICHARD, *A República de Weimar*, p. 13-7.

[11] Embora por motivos diferenciados, tanto as massas operárias (em "defesa da nação ameaçada"), quanto a aristocracia e parte da burguesia (por ambições expansionistas) aderiram à idéia de que a guerra era necessária. A esses dois segmentos não faltou o apoio dos partidos e da maioria dos artistas e intelectuais, mesmo que, muitos destes, apenas por um breve momento; cf. ibid., p. 18-24.

Vida ■ ■ ■ Arte

O Expressionismo mira a realidade mediante um olho interior, que penetra o envoltório do social e procura perscrutar, de modo agudo, as variações mais sensíveis do Homem em sua trajetória no mundo. O empenho maior do movimento expressionista visa alcançar esse interior, rompendo a casca da superfície, que atrela o homem à matéria, à circunstância, às aparências. O herói expressionista é fundamentalmente um Eu em busca de um Outro em si mesmo: um novo homem que possa avançar na reconquista de sua dignidade humana. É uma busca de essência, uma procura não de identidade psicológica ou social — embora o seu deslocamento no mundo tenha, na base, uma causa de ordem social —, mas de sua natureza ontológica. É o embate do homem consigo mesmo, entre uma existência e um vir-a-ser, a procura desesperada de uma saída que o restaure em sua humanidade: "o único meio de que dispõe o indivíduo para mudar o mundo é mudar a si próprio", disse Paul Kornfeld[12], em seu manifesto. O homem, como o herói do drama expressionista, "estirado até o limite da ruptura entre o infinitamente alto e o infinitamente baixo"[13], duplicado por meio de um jogo de projeções, que o fragmenta e, ao mesmo tempo, remete-o a si mesmo, debate-se em meio a uma atmosfera de alta densidade emocional, que explode, por fim, pela sua garganta. A boca, essa cratera escancarada entre o interior e o lado de fora, seria o símbolo do Expressionismo, "símbolo de sua atividade criadora, de sua imaginação visionária, que lhe permite penetrar a superfície do visível, atingir a significação latente das coisas, o *núcleo*"[14].

A sociedade, tal como ele a vê, não pode satisfazer a sua ânsia de completude; antes, ela é um fator de sua desintegração. O homem imerso na indefinição ("estirado entre o infinitamente alto e o infinitamente baixo"), pode nos causar piedade *(páthos)* mas também estranhamento (por sua dimensão grotesca), porque age como que movido por uma vontade interior demente que contém um germe da destruição, destruição essa necessária para que nasçam o novo homem e a nova sociedade.

---

[12] KORNFELD, L'homme spirituel et l'homme psychologique, in BABLET, & JACQUOT, op. cit., p. 353.

[13] IVERNEL, L'abstraction et l'inflation tragiques dans le théâtre expressionniste allemand, in BABLET & JACQUOT, op. cit., p. 90.

[14] BABLET, L'expressionnisme à la scène, in BABLET, & JACQUOT, op. cit., p. 193.

No centro dessa convulsão está o próprio artista, que se atribuiu a tarefa de ser instrumento dessa renovação — e em muitas peças, como em *O Mendigo*, de Sorge, o artista está presente como personagem. Sua produção constitui a cratera pela qual extravasa em ebulição esse tumulto interior. No teatro, suas personagens nada mais são do que multiplicações de seu próprio eu. É o *Ich-Drama*, expressão multifacetada de uma mesma vontade, ou melhor, de um diálogo de vontade e contravontade interior; é o *Erlebnis-Drama*, a transposição para o palco da experiência vivida do artista.

A percepção, a memória e a imaginação substituem, assim, a instância científico-empirista do Naturalismo. O ponto de partida é "impressionista" — colhe da realidade do homem sua "alma" em movimento — e o palco se revela, então, como "espaço interno de uma consciência"[15].

O desenrolar do drama pode coincidir com a trajetória do herói em busca de uma unidade que se encontra projetada em direção ao futuro (embora contenha, como substrato romântico, algo de nostalgicamente perdido no passado). Assim, configura-se como um *Stationen-drama*, um "drama de estações", do qual cada capítulo corresponde a uma etapa da caminhada do homem em direção a sua redenção.

A organização narrativa de sua história não obedece à lógica dramatúrgica de desenvolvimento em termos hegelianos, pois não se processa cumulativamente em direção a um clímax, mas opera por justaposição, quadro a quadro, configurando uma *via crucis* (portanto, moldada a partir do mártir maior do cristianismo). É preciso, para tanto, restaurar um horizonte mais amplo e, assim, introduz-se no palco o componente utópico ausente no Naturalismo, comprometido este exclusivamente com radiografar o presente.

> Pode-se dizer que os expressionistas eram humanistas desiludidos: suas exigências utópicas, sua crença no amanhã, seu desejo de renovação vinham do humanismo que outrora forjara o termo "utópico". Pouco a pouco se irá entender de maneira cada vez mais clara "a melodia humanista" na poesia e no drama expressionistas e se reconhecerá que o Expressionismo (...) foi uma revolta humanista tardia para a salvaguarda da espécie humana[16].

Nesse sentido, de um ponto de vista histórico, o homem expressionista aparentemente se descontextualiza. À sua volta pode existir uma paisagem que se esboça com certos lineamentos de realidade mas que, de fato, serve apenas para realçar sua insubstancialidade social. Mesmo quando imbuído de ideais, esse Homem os projeta de modo incerto em um futuro indefinido. Sua meta extrapola os limites do poder humano e se configura como uma necessidade primordial de Justiça e Concórdia. Daí a onipresença de um Outro Invisível (já presente em *Caminho de Damasco*, de Strindberg), objeto de fascínio e repulsa, que paira como meta e parâmetro. Esse esforço de situar-se no bojo de um projeto mais amplo, que extrapole o social e se constitua em seu devir, dá ao Expressionismo o tom de messianismo religioso. O que move o herói expressionista, na maioria das vezes, é menos um ideal de contornos ideológicos do que uma necessidade, uma urgência que pode ser tragicamente delineada como uma vontade que não pertence à esfera de sua psicologia nem meramente à sua inserção social, mas de algo mais profundo: um substrato trágico que se dá no reconhecimento da necessidade, na inevitabilidade, em suma, do sacrifício como porta da redenção.

---

[15] ROSENFELD, *Teatro alemão*, p. 97-8.

[16] PINTHUS, op. cit., p. 34.

No palco cria-se, assim, um espaço alegórico da História, não em sua dimensão factual mas de seu movimento global, uma História entendida como, também ela, um *Stationen-drama* da Humanidade. Nisto reside seu substrato trágico: a inevitabilidade do desfecho e o sacrifício do herói como movimento de "correção" do rumo social (e não, como na tragédia clássica, um processo de adequação do *ethos* do herói ao *ethos* social).

O homem colocado, então, diante dos grandes focos de conflito da Humanidade deixa a contingência histórica, ou melhor, lê nela o seu potencial catastrófico: o embate de grandes forças que aprisionam e limitam a ação do homem em sua emancipação humanitária e humanizadora. Conseqüentemente, é preciso um grande gesto que conduza a um desfecho exemplar: o auto-sacrifício. É o desfecho messiânico da redenção. Esse acuamento proporcionado por forças externas, excessivas para a fragilidade sensível do herói, o tornam uma quase irrealidade, "uma abstração que se manifesta menos como psicologia e mais como metáfora de uma angústia interior"[17]. É, de fato, na hipérbole que se encontra esse caráter de denúncia: diante da gravidade da ameaça, nenhum gesto pode ser pequeno, nenhum desfecho pode ser apaziguador. Isso ganha concretude na gestualidade da interpretação expressionista — a convulsão, a deformação, o grito — e, no âmbito da encenação, na utilização simbólica de elementos cênicos (escadarias, luzes recortadas, cores de caráter emblemático, linhas diagonais).

Configura-se, assim, no quadro geral do Expressionismo, sua dimen-

---

[17] GUINSBURG & GARCIA, De Büchner a Bread & Puppet, in SILVA, *J. Guinsburg: Diálogos sobre teatro*, p. 121.

são grotesca — o mergulho abismal, o homem como marionete, o homem cindido (pela impotência e por não saber quem é) —, atenuada pelo auto-sacrifício como forma de encontrar-se e, subsidiariamente, construir o Novo Homem.

A primeiríssima aurora

Futurisme

O texto do *Manifesto do Futurismo*[18], de 20 de fevereiro de 1909, publicado originariamente no *Figaro*, de Paris, condensa toda a ousadia e irreverência do período moderno que inaugura. Não um programa estético nem uma exegese da arte do momento, mas um panfleto incendiário, espontaneamente escandaloso no fluxo anárquico de seu pensamento iconoclasta. Ali encontram-se as bases de toda a rebeldia que explodirá como fogos de artifícios, incessantemente, no céu das primeiras décadas do século.

No contraponto com as normas e padrões literários vigentes, o Futurismo pretende ser uma poderosa vassoura: "Não queremos mais nada com o passado", decreta o manifesto, incitando a rebeldia contra os estandartes da cultura comportada: "Ateiem fogo às estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais, para inundar os museus! ... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!".

Não haveria de existir cenário mais propício para essa proposta "saneadora" do que a própria Itália, com sua tradição milenar de pátria da civilização ocidental e, no centro do palco, Veneza desponta como símbolo maior do passado e da cultura esclerosados. No panfleto *Contra Veneza passadista*, de 1910, os futuristas repudiam veementemente essa "Veneza dos forasteiros, mercado de antiquários falsificadores, ímã do esnobismo e da imbecilidade universais, leito roto de caravanas de amantes, semicúpio enfeitado para cortesãs cosmopolitas, cloaca máxima do passadismo". Proclamam que é chegada a hora de abolir o culto ao passado. Nada que remeta à contemplação, à admiração boquiaberta de uma grandeza perdida no tempo; há que se surpreender com a magnitude do presente, exaltar nele o germe do futuro e alimentá-lo de toda força revigorativa.

> Queremos preparar o nascimento de uma Veneza industrial e militar que possa dominar o mar Adriático, grande lago italiano.

---

[18] Fundação e Manifesto do Futurismo, in BERNARDINI, *O Futurismo italiano*, trad. Aurora F. Bernardini, p. 31-6.

> Apressemo-nos em cobrir os fétidos canais pestilentos com os destroços dos velhos palácios, ruinosos e morféticos.
>
> Queimemos as gôndolas, poltronas de balanço para os cretinos, e alcemos aos céus a imponente geometria das pontes metálicas e das fábricas com suas cabeleiras de fumaça, para abolir as curvas cadentes das velhas arquiteturas.
>
> Venha, finalmente, o reino da divina Luz Elétrica a libertar Veneza de seu luar venal de quarto mobiliado[19].

O poste da luz elétrica é o novo símbolo da modernidade, a substituir o do berço esplêndido do passado. "Foi assim que trezentas luas elétricas cancelaram com seus raios de gesso deslumbrante a antiga rainha verde dos amores", dizem em *Matemos o luar!*[20]. Essa imagem será recorrente em toda a produção panfletária do Futurismo, em especial nesse começo de existência. Em contraposição às imagens que exaltam o enlevo romântico dos pares enamorados, os futuristas propõem a poesia concreta dos edifícios, pontes e usinas. O automóvel é a expressão poética do novo tempo.

A modernidade anula o luar, baluarte da linguagem poética romântica e junto com ela a idéia de Belo, na arte e na vida. Assim, "um automóvel rugidor (...) é mais bonito que a Vitória de Samotrácia", esta um símbolo da arte plácida, apolínea, promotora da harmonia e do apaziguamento do espírito. Ao contrário, a beleza reside agora na velocidade, materializada em seu totem automotriz[21]. O Futurismo inaugura o momento de cantar essa outra beleza que se impõe:

> ... as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação, as marés multicolores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, (...) as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol como um luzir de facas; os piróscafos aventurosos que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o vôo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta[22].

O encanto dessa modernidade urbana não reside apenas em seu aspecto plástico, dinâmico, promissor de futuro, mas também no que tem de brutal: "Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passado de corrida, o salto mortal, o bofetão, o soco". Busca-se nesse complexo mecânico e elétrico, que é a cidade moderna, a potência viril, a força que destrói o velho e constrói o futuro, com a violência das revoluções que mudam o curso da História.

Por isso, "não há mais beleza a não ser na luta" e se a arte deve ser um golpe na inércia e na debilidade da arte do passado (e de seu público), também na vida se deve, coerentemente, exaltar tudo aquilo que representa a temeridade saneadora: "Nós queremos glorificar a guerra — única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre...".

Essa interpenetração do campo artístico com o campo social que aparece apontada no manifesto será reiterada e explicitada em quase todos os escritos da época. Em *O que é o Futurismo*[23], publicado em 1910, Marinetti recoloca os termos do manifesto em linguagem mais francamente política. Começando pela afirmação de que, "em termos muito simples, Futurismo significa ódio ao passado", o texto posiciona o movimento de modo eqüidistante tanto em relação ao "socialismo internacionalista e antipatriótico (...) quanto ao conservantismo medroso e clerical, simbolizado pelas chinelas e pelos aquecedores domésticos". Na contrapartida, exalta "o patriotismo e o militarismo", afiançando que a guerra é a "única higiene do mundo, fogueira suprema de entusiasmo e generosidade, nobre banho de heroísmo, sem a qual as raças se recolhem no egoísmo negligente, no arrivismo econômico, na avareza da mente e da vontade". Ao fervor patriótico e à solução radical representada pela guerra, Marinetti acrescenta a defesa dos princípios capitalista-imperialistas da "concorrência industrial e militar que se estabelece entre os povos" como "elemento necessário ao progresso da humanidade". Para que essa se realize é necessário que os ânimos sejam agitados para a ação — subjacendo aqui a crítica à burguesia reformista e conciliadora —, para o que é imprescindível "uma constante higiene de heroísmo". O detergente para esse asseio moral é a possibilidade de o povo "conceder-se, a cada decênio, uma gloriosa ducha de sangue".

Esses motivos associados — patriotismo imperialista, aversão ao socialismo e à democracia parlamentarista de viés reformista, o desprezo pela burguesia indolente, a exaltação da guerra e da violência — acrescidos do elogio à modernidade, refletem em sua natureza ideológica o

---

[19] Contro Venezia passatista, in HULTEN, *Futurismo & futurismi*, p. 604.

[20] Uccidiamo il chiaro di luna!, in GHERARDUCCI, *Il futurismo italiano*, p. 31.

[21] Sobre o mito moderno da velocidade, cf. FABRIS, *Futurismo: uma poética da modernidade*, p. 31-4.

[22] Fundação e Manifesto do Futurismo, in BERNARDINI, op. cit., p. 34.

[23] Che cos'è il futurismo, in "ES", *F. T. Marinetti futurista*, p. 33-6.

pensamento dominante entre setores da *intelligentsia* burguesa da época. Em um dos pólos do espectro político, informando o pensamento e a organização nacionalistas encontram-se, entre outros, intelectuais como Mário Morasso, Enrico Corradini, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini — estes últimos editores de *Lacerba* e muito próximos do Futurismo[24]. Por outro lado, detecta-se também a forte presença do pensamento do francês Georges Sorel, ideólogo do anarco-sindicalismo, de quem Marinetti e também Mussolini foram leitores interessados. Revisor do marxismo, defensor da greve geral e de outras práticas radicais como instrumentos necessários dos trabalhadores no âmbito da luta de classes, Sorel terá suas idéias difundidas e praticadas nos meios sindicais, cuja organização ganha vulto naquele momento. Ao longo do primeiro lustro da década, o sindicalismo de inspiração soreliana, por diversos desdobramentos, irá compor o chamado segmento de intervencionistas de esquerda, que defenderá a entrada da Itália na guerra ao lado da Entente[25].

Quando Marinetti e os futuristas começam a ressaltar-se no cenário político, eles estarão respirando o ar bombeado pelos nacionalistas, organizados em torno da Associação Nacionalista Italiana, centro de fomento do nacionalismo de base corporativista e imperialista, vinculado aos interesses dos grandes capitais, mas também se sentirão atraídos pelos sindicalistas revolucionários. Se, num primeiro momento, oscilam entre um e outro, acabarão por assimilar a ambas as influências.

* * *

O primeiro momento importante de definição política para Marinetti dá-se por ocasião da Guerra da Líbia, para onde vai, em 1911, como correspondente de guerra. Em seus escritos políticos da época, confirma um convicto sentimento nacionalista e imperialista, vinculado a uma atitude anti-socialista e anticlerical. Seu fervor patriótico leva-o a declarar que "a palavra Itália deve predominar sobre a palavra Liberdade"[26]. A aproximação com os nacionalistas vai associá-lo, no ano seguinte, aos editores de *Lacerba*, Papini e Soffici. No entanto, Marinetti recusa a postura germanófila e manifesta-se com veemência contra a Áustria, alinhando-se, neste caso, aos intervencionistas de esquerda. É por seu ativismo a favor da participação da Itália na guerra ao lado da Entente que é preso, em 1914, em Milão, depois de uma manifestação na qual os futuristas queimam bandeiras austríacas em praça pública.

Esse ano representa um momento de renovação dos quadros do movimento, com a saída de Soffici, Papini e Carrà — Lucini já havia rompido com Marinetti por ocasião da Guerra líbia — e a entrada, entre outros, de Bruno Corra, Arnaldo Gina, Mario Carli e Remo Chiti. É também um momento de expansão do Futurismo, que começa a ganhar notoriedade com a difusão das traduções de seus manifestos e exposições de caráter internacional. Em fevereiro, Marinetti viaja à Rússia.

Em 1915, crescem as manifestações intervencionistas por toda a Itália e por ocasião de atos em Roma e Milão, Marinetti encontra-se com Mussolini. O futuro líder fascista, por essa época, já havia sido expulso do Partido Socialista e destituído da direção do *Avanti!*, órgão do Partido. Sua militância se fazia, agora, em torno do *Il Popolo de Itália*, órgão do intervencionismo de esquerda. No final do ano, Marinetti engaja-se como voluntário, na companhia de Russolo, Boccione e Santa'Elia.

Terminada a guerra, o Futurismo inicia uma nova fase de ativismo político. Em 1918, Marinetti divulga o *Manifesto do Partido Político Futurista*, no qual reedita vários dos temas que já professava à época do movimento intervencionista — o ideal de uma Itália forte e independente, a exaltação da "italianidade", o anticlericalismo —, e detalha seu projeto de Estado ideal, propugnando a socialização dos grandes latifúndios, a extensão do sufrágio universal às mulheres, a reforma radical da burocracia. Adiantando a visão fascista do Estado corporativo, propõe a criação de um governo formado por "técnico" eleitos, supervisionados por uma "assembléia de controle, composta por vinte jovens com idade inferior a 30 anos", que substituiria o Senado[27]. Para apoiar o Partido, Marinetti, Carli e Settimelli editam o diário *Roma Futurista*. Paralelamente, fundam-se os primeiros *fasci* políticos futuristas em Roma, Florença, Ferrara e Tarento, apoiados no movimento dos *arditi*, organizados por Carli em uma associação[28]. O ano de 1919 vai marcar o auge

---

[24] Para um quadro completo dessas influências, cf. FABRIS, op. cit., em especial capítulo 2; cf. também PARIS, *As origens do fascismo*, p. 26-34.

[25] Diante da proclamada neutralidade da Itália em 1914, formar-se-ão três blocos: entre aqueles que defendem a neutralidade estarão os socialistas, os católicos e grande parte do proletariado e do campesinato; a favor do alinhamento da Itália com os países da Entente estarão os sindicalistas revolucionários, setores republicanos (até mesmo socialistas e anarquistas) e os futuristas; com a Tríplice estarão os setores nacionalistas (embora apenas nos momentos iniciais, passando, depois, a compor com os intervencionistas de esquerda); cf. PARIS, op. cit., p. 53-4; ver também sobre sindicalismo revolucionário p. 35-41.

[26] Apud GHERARDUCCI, op. cit., p. 17.

[27] Manifesto do Partido Político Futurista, in BERNARDINI, op. cit., trad. Aleksandar Jovanovic, p. 195-98.

[28] Os *arditi* eram ex-combatentes das tropas de choque do exército italiano que, após a guerra, mantiveram-se mobilizados. Em sua configuração original, não eram fascis-

da proximidade entre os futuristas e o movimento fascista. Em março, Marinetti participa da fundação dos *Fasci di Combattimento*, na famosa reunião da Praça San Sepolcro, em Milão. Ele vai integrar o Comitê central, tornando-se, assim, um "fascista de primeira hora". Em seu discurso, porém, assume, em tom genérico, a defesa de "formas de governo mais livres e mais modernas"[29], sem imprimir-lhe sua habitual virulência. Em junho, é divulgado o programa dos *Fasci*, no qual, apesar do teor político um tanto vago, Mussolini retoma alguns dos itens que constavam do *Manifesto do Partido Político Futurista*, como a extensão do voto às mulheres e a idéia de um governo formado por um conselho de técnicos[30]. Nesse ano de militância fascista, Marinetti participa ainda do assalto à sede do *Avanti!*, em Milão, que culminaria com o incêndio do prédio. Em outubro, está presente no Primeiro Congresso dos *fasci* e, no mês seguinte, concorre às eleições, na lista fascista encabeçada por Mussolini, sofrendo uma fragorosa derrota (4.795 votos para os fascistas, contra 170 mil para os socialistas).

Em maio de 1920, durante o Segundo Congresso dos *fasci*, Marinetti rompe com o movimento, encerrando, assim, esse curto período de colaboração oficial. Os motivos que conduzem sua decisão atêm-se às atitudes complacentes de Mussolini em relação à monarquia e ao Vaticano. O líder fascista denotava, em suas atitudes, o jogo político que em breve conduziria à transformação do movimento em Partido — efetivado em 1921 —, enquanto Marinetti persistia na defesa intransigente de seus princípios anticlericais e antimonarquistas.

Se, por um lado, é inverídica a atribuição, ao Futurismo, do rótulo de "arte oficial do fascismo", por outro, é fato que Marinetti nunca estará totalmente à parte do regime, devido, inclusive, aos laços de amizade que seguiu mantendo com Mussolini[31]. Em diversas ocasiões, o futurista

---

tas, comportando mesmo colaboradores comunistas, apesar da oposição do Partido. O termo *fascio* (conjunto de varas) designava grupos ou associações políticas; sob o fascismo, passou a conter também a idéia de *fasces*, símbolo dos antigos cônsules romanos, e adquiriu um caráter de agrupamento autoritário, com autodesignada responsabilidade de vigiar o "avanço vermelho", inclusive com funções repressivas. A partir de 1920, os fascistas contarão também, na zona rural, em especial Emília e Vale do Pó, com as *squadre*, primeiro núcleo das futuras milícias fascistas, que se notabilizaram por sua extrema violência nas ações repressivas que impetravam contra seus supostos inimigos. Cf. TOGLIATTI, *Lições sobre o fascismo*, p. 10-1, n.os 9 e 10, e p. 18, n.º 17.

[29] Apud PARIS, op. cit., p. 66.

[30] Programa dos Fasci Italiani di Combattimento, in PARIS, op. cit., p. 91-3.

[31] Cangiullo confirma a amizade entre os dois, atestando, inclusive, que era hábito de Marinetti almoçar quase semanalmente com *il duce*. Entrevista, in LAMBIASE &

receberá mostras de respeito de parte do regime, mas isso em nenhum momento garantiu para seu projeto qualquer espaço mais amplo que o da simples tolerância. Se o fascismo assimilou do Futurismo a intemperança na defesa das idéias, a agitação violenta levada para os locais públicos, ou mesmo o ardor patriótico exacerbado, jamais, no entanto, aceitou a arte futurista, bastante distante de seus padrões "passadistas".

Além do mais, já próximo do final de sua vida, Marinetti teria manifestado sua desilusão para com o fascismo que, ao longo dos anos, se afastara ineludivelmente de seus princípios da época da militância de rua. Àqueles que puderam pensar que o futurista capitulara ao regime, aceitando a humilhação de ser proclamado "Acadêmico de Itália", em 1929, Luigi Scrivo[32] testemunha que Marinetti só teria aceito a referida homenagem em face da insistência de Mussolini, que, além do mais, obrigou-se diante do amigo a declarar, na cerimônia do evento, que "Marinetti ingressava na Academia de Itália para renová-la"[33].

■ ■ ■

"...os mais velhos dentre nós têm trinta anos", ufanava-se Marinetti no *Manifesto do Futurismo*. O amanhã era tarefa de jovens porque também a Itália, despojada de seu passado arqueológico, era uma nação imberbe, em busca de seu devido lugar na ordem mundial. É com esse vigor juvenil que o Futurismo irá produzir, no seu primeiro lustro de existência, a mais importante safra de sua produção teórica, alcançando as diferentes áreas de expressão. Entre 1910 e 1913, editam-se manifestos sobre pintura, música, dramaturgia, escultura, cinema e literatura,

---

NAZZARO, *Marinetti entre los futuristas*, p. 75. É fato, também, que nem todos os futuristas foram adeptos do fascismo: Emilio Notte manteve sempre sua convicção socialista, chegando a ingressar, em 1922, nas fileiras do Partido Comunista italiano, e Russolo e Settimelli nunca se dobraram totalmente ao regime; NOTTE, Entrevista, ibid., p. 111.

[32] Entrevista, ibid., p. 165.

[33] Tanto Luciano De Maria quanto Niccolò Zapponi entendem que a participação de Marinetti, nesse momento, deve-se a uma tática de "sobrevivência" do Futurismo, ou seja, uma estratégia para garantir o espaço para a arte futurista no projeto fascista de construção de uma nova Itália. Para De Maria, Marinetti, na verdade, estaria desgostoso com o fascismo, que não rompera com a Igreja e com a monarquia, e até pensava mudar-se para a França, o que acabou não acontecendo. Somente em 1937, o futurista viria se opor mais radicalmente ao fascismo, que assumia seu viés anti-semita. Porém, mesmo assim, Marinetti justifica sua posição, afirmando a necessidade de defender a arte judaica da qualificação de "degenerada"; DE MARIA, *La nascita dell'avanguardia*, p. 17-18; ZAPPONI, La politica come espediente e come utopia, in "ES", op. cit., p. 229.

e em todos a tônica é a necessidade de inovação. Do conjunto desses manifestos saem esboçados os principais delineamentos das artes futuristas, empenhadas em uma revisão radical dos materiais, técnicas e motivos tradicionais. Engendram-se aí novas propostas como o "intonarumori", de Russolo, que, a partir de uma tipologia de "ruídos", classificados segundo qualidades sonoras — sussurros, estrondos, gritos humanos e animais, etc... — pretendia utilizá-los como base para a composição musical. Do mesmo modo, esboça-se a noção de "dinamismo plástico", na pintura e na escultura[34]. Dado o caráter de coletivo artístico que caracteriza a vanguarda, essas noções, engendradas em suas respectivas artes, influenciarão também a reflexão e a produção das outras áreas expressivas.

Em literatura, Marinetti já vinha defendendo e empregando o *verso libero*, ou seja, o verso sem esquema métrico prefixado, cuja determinação é sobretudo rítmica. Com o *Manifesto técnico da literatura futurista*[35], publicado em 1912, ele avança sobre a sintaxe, propondo sua abolição e defendendo uma "reforma" que institua o uso do verbo no infinitivo, a eliminação dos adjetivos, advérbios e da pontuação, que deverá ser substituída por signos musicais e da matemática ("para acentuar certos movimentos e indicar suas direções"). A configuração final dessa reforma são as *parole in libertà*: "libertação das palavras, asas soltas de imaginação, síntese analógica da terra abraçada por um único olhar e apanhada inteirinha em palavras essenciais". Cadeias de imagens e palavras desobrigadas das normas da sintaxe tradicional, insufladas por uma "imaginação sem fios", livres da intermediação psicológica do sujeito narrador — verso livre e palavras em liberdade — constituem o principal foco de renovação de Marinetti na área literária.

Arte e artista desvencilham-se dos padrões e normas para ganhar espaços — mais amplos e inauditos. Uma literatura, uma poesia livres requerem novas condições de existência que as das páginas confortáveis dos compêndios e edições. Se Marinetti afiança — como o fez em seu *Manifesto técnico da literatura* — que é necessário "renunciar a ser compreendido", isso não implica, no entanto, abdicar do desejo de comunicação. Ao contrário, o projeto futurista pressupõe a difusão, o convívio, o confronto para se realizar plenamente.

O mesmo irá ocorrer com o teatro. Marinetti desenvolve suas aptidões de dramaturgo antes mesmo de proclamar-se futurista. Ainda em Paris, em 1905, faz publicar seu drama *Rei Baldoria*. Ele continuará

---

[34] Para a noção de "dinamismo plástico", cf. FABRIS, op. cit., em especial cap. 6.

[35] In BERNARDINI, op. cit., trad. Aurora F. Bernardini, p. 81-7.

produzindo textos dramáticos durante grande parte de sua vida produtiva.

Se, por um lado, o Futurismo preserva o gosto pela dramaturgia — uma dramaturgia com características bem peculiares, é verdade —, por outro é no mergulho na pura teatralidade que este movimento (e todos os outros seqüentes) vai se realizar da forma mais plena.

Essa teatralidade, que alcança não só as representações mas o cotidiano desses artistas e pauta o tom de suas atividades, vincula-se de imediato logo à natureza escandalosa pretendida pelo movimento como postura de impacto e comunicação com seu público. Esse caráter manifesta-se já nas primeiras apresentações públicas dos futuristas.

No dia 15 de janeiro de 1909, no Teatro Alfieri de Torino, a companhia de teatro dirigida pelo ator Andrea Maggi leva à cena pela primeira vez *La donna é mobile*, de Marinetti, versão italiana de *Poupées électriques*, peça em três atos anteriormente publicada em Paris. Trata-se de um bizarro drama doméstico, que tem como personagens um casal e seus empregados mecânicos. O que se seguiu à apresentação foi uma verdadeira batalha entre a platéia e os adeptos de Marinetti, culminando com a presença em cena do próprio autor que, desafiadoramente, agradeceu a vaia recebida, dizendo-se "profundamente honrado". No dia seguinte, toda a imprensa noticiou o evento.

O primeiro momento das atividades futuristas, até a entrada da Itália na guerra, é marcado pela realização das *serate*. Combinando um programa variado de atrações, no centro das quais a declamação de textos e a leitura de manifestos, essas sessões artísticas acabam por apresentar uma atração extra: as disputas entre o palco e a platéia, disputa essa que não se detém no confronto verbal, mas tempera-se com o arremesso de frutas, verduras e outros comestíveis intercambiados entre os dois espaços.

Entre 1910 e 1913, os futuristas realizam inúmeras *serate* em diversas capitais italianas. Juntamente com a divulgação do ideário e da produção artística futuristas, levantam-se as bandeiras políticas, primeiro a do irredentismo, logo superada por brados contra a neutralidade italiana e a Tríplice Aliança. É também desse período a publicação dos primeiros manifestos específicos sobre teatro. No primeiro deles, o *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas*[36], de 1911, Marinetti, secundado pelas assinaturas de poetas, pintores e musicistas, coloca a necessidade de o teatro futurista pautar-se, como única preocupação, por "uma absoluta originalidade inovadora", desprezando os temas de amor e adultério, todas as "espécies de reconstruções históricas" e a fotografia psicológica, preconizando que a "arte dramática não pode ter (...) outro sentido senão o de arrancar a alma do público da vulgar realidade cotidiana e de exaltá-la em uma atmosfera ofuscante de embriaguez intelectual".

---

[36] In BERNARDINI, op. cit., trad. Maria Aparecida Abelaira Vizotto, p. 53-6.

Com o manifesto seguinte, o do *Teatro de Variedades*[37], de 1913, Marinetti faz o elogio desse teatro de atrações que surpreende permanentemente o espectador com soluções imaginativas e o arrasta com seu ritmo frenético de "veloz atualidade".

A aplicação prática desses princípios far-se-á sentir na produção teatral seqüente dos futuristas. A partir de 1915, as excursões futuristas passam a contar, em seus programas, com as peças do Teatro Sintético, cujo manifesto é divulgado nesse mesmo ano. As *síntese* que compõem esse repertório são peças de estrutura — e duração — mínima e introduzem soluções radicais e inusitadas no âmbito da dramaturgia (embora, como afirma Annateresa Fabris[38], Verlaine já tivesse escrito "um drama com duas cenas e duas deixas"). Giovanni Antonucci[39] arrola no mínimo treze "formas" de *síntese* entre as mais empregadas pelos futuristas, incluindo as "vitrines", as "simultaneidades" e as "compenetrações". São formas que brincam com as convenções teatrais, contaminando-as com procedimentos de outras artes, como a noção de enquadramento, emprestada ao cinema, alterando a noção de tempo e espaço lineares e sucessivos. Na *vetrina As Mãos* (*Le mani*), de Marinetti e Bruno Corra, por exemplo, um anteparo à maneira daquele usado para o teatro de marionetes corta toda a extensão do palco e, acima dele, mãos masculinas e femininas protagonizam vinte pequenas cenas: "duas mãos masculinas se apertam vigorosamente" ou "uma mão masculina se agita num aceno irônico". Introduzem também o "drama de objetos", nos quais os móveis e utensílios assumem o papel de protagonistas. Em *Venham* (*Vengono*), Marinetti coloca em cena uma sala de jantar, coadjuvada por um mordomo e dois criados. A ação pressupõe a preparação do ambiente para uma ceia. À saída dos serviçais, as oito cadeiras enfileiradas diagonalmente com relação à cena, voltadas para a saída, por efeito de iluminação, que projeta sobre elas espessa sombra, dão a impressão de que estão se movendo em direção à porta.

A apresentação das *síntese* em turnês provoca reações as mais diversas, desde a absoluta indiferença até os tumultos mais alvoroçados a que estão acostumados os futuristas. A coincidência das excursões com a ocorrência da guerra prestou-se a que Marinetti e as companhias teatrais responsáveis pelas apresentações utilizassem a turnê para insuflar onde estivessem o sentimento patriótico e a postura antigermânica, e até mesmo doando a renda dos espetáculos à Cruz Vermelha.

---

[37] Ibid., trad. Jacó Guinsburg, p. 119-25.

[38] Op. cit., p. 2.

[39] *Lo spettacolo futurista in Italia*, p. 32.

Logo após a guerra, Marinetti, Dessy e Settimelli formam a Companhia do Teatro Futurista e continuam as excursões com as *síntese*. Em 1921, Marinetti elabora ainda o projeto do Teatro da Surpresa, cujo manifesto será publicado no ano seguinte. Realizando uma combinação do Teatro de Variedade com o Teatro Sintético, pretende valorizar o elemento "surpresa", considerado fundamental para a arte. Imaginando a cena como uma sucessão contínua e imprevisível de eventos inusitados, propõe que o teatro contenha

> além de toda a fisicofolia de um café-concerto futurista, com participação de ginastas, atletas, ilusionistas, excêntricos, prestidigitadores, também o Teatro Sintético, um Teatro-jornal do movimento futurista e um Teatro-galeria de artes plásticas, bem como declamações dinâmicas e sinóticas de *parole in libertà*, compenetradas de danças, poemas *paroliberi* encenados, discussões musicais improvisadas entre pianos, piano e canto, improvisações livres de orquestra, etc.[40].

A inventividade dos futuristas no que concerne ao teatro foi inesgotável. Do teatro "tátil" — no qual os espectadores poderiam apalpar "fitas táteis" de diferentes texturas, da lixa aos "cabelos e pêlos humanos"[41] —, ao Teatro Aéreo Futurista, de Fedele Azari, que encontra na acrobacia de aeroplanos um substituto para a cena[42], passando pelas propostas de maior consistência conceitual de Prampolini[43], o termo teatro assinala para os futuristas uma acepção mais ampla do que jamais teve na sua história. No entanto, depois do Teatro Sintético, pode-se afirmar sem muita hesitação que a veia mais criativa e inovadora do teatro futurista já se encontraria esgotada. As invenções seqüentes seriam basicamente novas combinações que teriam como fundamento esse teatro anterior e as criações essenciais das outras áreas, como o dinamismo plástico e a arte do rumor, além, evidentemente, do paroliberismo.

---

[40] MARINETTI & CANGIULLO, Il teatro della sorpresa, in LAPINI, op. cit., p. 129.

[41] MARINETTI, O tatilismo, in BERNARDINI, op. cit., trad. Nancy Rozenchan, p. 247-53.

[42] Azari atribui às diferentes evoluções dos aeroplanos a possibilidade de despertar "estados de ânimo"; assim, um *tonneau* denotaria impaciência, um *looping*, alegria, etc. Ele propõe um repertório de possibilidades dramáticas que incluiria "vôos dialogados, pantomima, dança e grandiosos poemas *paroliberi* aéreos; AZARI, Il Teatro Aereo Futurista, in LAPINI, op. cit., p. 121-3.

[43] Para os manifestos de Prampolini, ver Cenografia Futurista, in BERNARDINI, op. cit., p. 191-4; L'Atmosfera Scenica Futurista, in LAPINI, op. cit., p. 130-5.

Além do mais, a década que se inicia assistirá ao progressivo fortalecimento do regime fascista, que passa a conduzir, então, a seu modo exclusivo, as bandeiras do patriotismo e do futuro italianos. O processo de ascensão é rápido e, em poucos anos, a Itália terá se tornado fascista. A partir da formação de seu gabinete, em 1922, Mussolini, por meio da aprovação de leis que o favorecem, consegue maioria absoluta na Câmara dos Deputados. Em 1924, o assassinato de Matteoti, executado por fascistas, longe de acalmar o ímpeto totalitário de Mussolini, acelera as mudanças radicais no governo: no ano seguinte, abole-se toda autonomia no âmbito da estrutura municipal e, em 1926, todos os partidos políticos são declarados ilegais e as funções parlamentares ficam restritas à ratificação de decretos. Configura-se, assim, em pleno vigor, um regime autoritário de forte perfil nacionalista, militarista e, do ponto de vista econômico, oficialmente coorporativista. Nesse quadro de fechado controle político, no qual predominava o gosto duvidoso do ditador, com seus grandiosos monumentos neoclássicos, o Futurismo, naturalmente, esteve longe de ser a "arte oficial" do regime. Quando muito, pode-se dizer que ele foi apenas tolerado por Mussolini, que fazia vista grossa às constantes polêmicas entre os futuristas e os defensores da cultura oficial, e que, no dizer de Notte, "anexou o Futurismo apenas para adornar-se com uma cultura de vanguarda que não entendia nem poderia entender"[44].

* * *

Quando Marinetti visitou a Rússia, em 1914, não recebeu da parte dos cubo-futuristas nenhuma homenagem especial; ao contrário, foi por eles francamente hostilizado. Os modernistas russos, na melhor tradição de ambos os movimentos, moveram-lhe acirrado acossamento, que incluiu ruidosas intervenções nas apresentações públicas do visitante italiano.

Essa tensão, porém, tinha seus antecedentes. Marinetti, indignado, havia escrito um ano antes ao correspondente italiano M. Osorgin[45], assentando como "indiscutível" o fato de que o termo Futurismo e seus derivados teriam aparecido na Rússia somente após a divulgação do seu manifesto e que as teorias futuristas teriam sido acatadas naquele país graças à difusão, "com extraordinária rapidez", de seu livro *O Futurismo*. Em resposta específica às declarações de Maiakóvski acerca da plena independência do Futurismo russo, *vis-à-vis* seu correlato italiano, Marinetti revida afirmando que "o Futurismo russo (ainda que adaptado às exigências da raça eslava e endereçado contra a forma específica de passadismo) parte do nosso Futurismo italiano". Exige ainda a autoria exclusivamente italiana da "destruição da sintaxe" e das *parole in libertà*, do "dinamismo plástico na pintura e na escultura", e da "arte do rumor".

Embora Marinetti tenha sua dose de razão ao afirmar a precedência e a influência do Futurismo italiano sobre o movimento russo, isso não quer dizer que o Cubo-Futurismo tenha sido uma adaptação eslava de seus princípios. Se a base do Futurismo era, como o afirmara Marinetti, o "ódio ao passado"[46], este representava um sentimento generalizado entre os artistas e produtores da nova geração que circulavam pelas capitais culturais da Europa àquela época. Do mesmo modo, as experiências com o verso livre e as palavras em liberdade tampouco haviam sido invenção de Marinetti e seu grupo, embora ele as tenha sistematizado em programa[47].

Por outro lado, se os cubo-futuristas compartilhavam de um desprezo generalizado pelo "passado" e suas instituições (como o museu), não tinham a mesma atitude com relação à tradição cultural popular. Há no Cubo-Futurismo uma idéia de reaproveitamento da cultura popular que não integra, nos mesmos termos, o ideário do Futurismo italiano. A influência da cultura popular sobre os artistas na nova geração se manifesta mediante a recuperação da tradição pictórica — as obras dos primitivistas, os ícones religiosos, as singelas ilustrações da literatura romanesca popular —, da tradição oral das canções e ditos do saber popular, bem como do teatro, em especial o teatro de feira, das marionetes às arengas dramatizadas dos charlatães. Também foi incorporada — e nesse sentido ressaltam-se Khliébnikov e Maiakóvski — o linguajar das ruas, aproveitado em seus modismos, gírias e regionalismos[48]. O Cubo-Futurismo preserva ainda, embora o rechace, certa influência do Simbolismo, que vem associar-se à presença de outras tendências con-

---

[44] Entrevista, in LAMBIASE & NAZZARO, op. cit., p. 107. Segundo Cangiullo, Mussolini não entendia nada de pintura e tinha dificuldade em assimilar as propostas futuristas. A título de ilustração, testemunha que, durante uma exposição de Morandi — que, como é sabido, gostava de desenhar garrafas —, tudo que o ditador conseguiu pronunciar foi uma *boutade*: "Olhe, diga a esse Morandi", falou a Marinetti, "que pelo menos ponha vinho nessas garrafas!"; Entrevista, ibid., p. 75.

[45] MARINETTI, Risposta a Majakovskij (1913), in "ES", op. cit., p. 31-32. Marinetti refere-se aqui a uma conferência do artista russo.

[46] MARINETTI, Che cos'è il Futurismo?, in "ES", op. cit., p. 33.

[47] Cf. FABRIS, op. cit., em especial cap. 1.

[48] Cf. SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 47-8 e RIPELLINO, op. cit., p. 31.

temporâneas, principalmente o Cubismo, assimilado radicalmente à própria denominação do movimento.

De fato, é sobre essa base simbolista — de busca de renovação da linguagem poética — e cubista que os futuristas russos irão desenvolver suas experiências com a palavra, fazendo ressaltar-lhe a sonoridade (pesquisa da "palavra pura"), explorando a invenção de neologismos, até a radicalidade das experiências com a linguagem *zaúm*, desenvolvida especialmente por Krutchônikh[49]. Há, assim, nas pesquisas lingüísticas do Cubo-Futurismo, uma intenção que, embora aparentada às explorações dos futuristas italianos, não pode ser julgada como imitação. Como comenta Boris Schnairderman:

> ... os futuristas russos empreendiam uma renovação da linguagem que não se baseava numa soltura completa das palavras e sim numa libertação dos cânones artificiais, numa pesquisa dos verdadeiros processos de formação lingüística, enfim na construção de um sistema que se afastasse do tradicional e cediço, mas que seria sempre um sistema coerente e organizado[50].

É necessário manter-se também a ressalva feita por esse estudioso de que este é apenas *um* aspecto de contraposição entre os dois movimentos, que, em seu escopo mais amplo, foram extremamente ricos e diversificados. Na verdade, assim como o Futurismo italiano acolheu experiências variadas — às vezes até contrariando seus adeptos, que criticavam em Marinetti seus critérios às vezes nada rigorosos —, tampouco a produção dos futuristas seria homogênea; ao lado do radicalismo transmental, por exemplo, reside o vigor poético único de Maiakóvski. Se este dava integral apoio ao movimento e tinha destaque no seu interior, sua obra poética e dramatúrgica seguia uma linha de desenvolvimento própria. Seus poemas mantiveram a força da metáfora tão cara aos simbolistas — resistindo à tendência do grupo de emprego privilegiado da metonímia —, preservou o "eu lírico" na função narradora e, sobretudo, resistiu a que a pesquisa formal debilitasse a função social que atribuía à arte e ao artista:

---

[49] A linguagem *zaúm* ou "transmental", na definição de Ripellino, é o "balbuciar informe de vocábulos inexistentes, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários"; RIPELLINO, op. cit., p. 36. Essa pesquisa lingüística aproxima os futuristas do grupo Opoiaz, cuja principal teoria centrava-se na idéia da literatura como linguagem poética, valorizando o estudo da natureza do som e dos padrões sonoros do texto literário, em detrimento do estudo semântico; cf. POMORSKA, *Formalismo e futurismo*, em especial p. 24-7 e 51-2.

[50] SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 24.

> Maiakóvski tomou dos futuristas a criatividade programática da palavra poética, a fixação na renovação da linguagem, mas para ele tudo isso deveria ser um objetivo além da palavra em si mesma. Enquanto os "poetas transracionais" se concentraram no material lingüístico como sendo o tema em si, Maiakóvski aplicou suas experiências lingüísticas ao contexto social[51].

■ ■ ■

Logo em seguida à entrada de Maiakóvski no grupo, após seu feliz encontro com Burliuk, os cubo-futuristas lançam seu primeiro e único manifesto: *Uma bofetada no gosto público*[52].

Se não tem o brilho de seu antecessor italiano, este documento refere-se de forma econômica e fortemente pintada de cores locais aos mesmos princípios. Em vez de queimar as bibliotecas, os cubo-futuristas preferem atirar seus autores "Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, etc., etc., de bordo do Navio da atualidade". Desprezam todos seus antecedentes imediatos — referidos nominalmente — na literatura e na poesia. A estes e ao passado, opõem o "espírito viril de hoje", alçado ao pódio dos novos no "alto dos arranha-céus". Proclamam os "direitos dos poetas", fundados na liberdade de criar "palavras arbitrariamente" e no "ódio incoercível à língua" anterior a eles. Desprezam o "laurel da glória de vintém", reivindicam "permanecer sobre o rochedo da palavra nós, em meio ao mar das vaias e da indignação" e, aos resquícios de "bom senso" e "bom gosto", impõem as "fulgurações da Nova Beleza Futura da Palavra Valiosa em Si". A matemática é, mais uma vez, bastante simples: elimina-se a velharia e adiciona-se o novo, prenhe de possibilidades ilimitadas.

A rotina do movimento, nesses anos de expansão, teve um feitio similar ao dos futuristas italianos no que concerne às extravagâncias e agitações provocadoras. Entre 1913 e 1914, os cubo-futuristas organizam eventos concorridos e controvertidos, como a "Primeira Noite na Rússia dos Criadores da Palavra" e realizam turnês por várias províncias russas, sob a condução de Maiakóvski, Kamiênski e David Burliuk. Nos programas, as produções poéticas do grupo, recitadas com estardalhaço e inventividade.

No final de 1913, estreiam, simultaneamente, as duas produções que constituem a marca registrada do Cubo-Futurismo no teatro: *V. Maia-*

---

[51] POMORSKA, op. cit., p. 148.

[52] In SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 70.

kóvski, uma Tragédia, e a ópera *Vitória sobre o Sol*, de Krutchônikh e Matiúchin.

Na memória de K. Tomashevski, a convocação para os elencos deu-se de forma pouco ortodoxa, mediante a publicação de um pequeno anúncio convocatório, que concluía com a advertência de que atores não seriam bem-vindos. Tomashevski, estudante à ocasião, como a maioria dos que atenderam ao chamado, conta de sua perplexidade ao ouvir a leitura das peças, classificando *Vitória sobre o Sol* de "puro non-sense e abracadabra"[53]. Os parcos dias de ensaio que antecederam a estréia foram tão movimentados quanto as próprias representações, transformando o Luna Park em ponto de encontro dos futuristas. No que concerne à produção, as queixas de Matiúchin acerca da preparação da ópera indicam que tudo parece ter sido bastante improvisado: o coro, formado por amadores e apenas dois cantores profissionais, soava mediocremente, além de ter sido contratado somente dois dias antes da estréia; o piano desafinado que serviu ao espetáculo só pôde ser utilizado no último momento, os cenários de Malevitch foram reduzidos no tamanho e receberam menos cores que o desejado por falta de materiais, além de os figurinos confeccionados não acompanharem os desenhos e indicações do artista[54].

Apesar de todos esses incidentes, a convulsão provocada pela apresentação das peças — um "escândalo ciclópico", no dizer de Matiúchin — parece ter configurado um êxito, do ponto de vista dos criadores. A idéia de Krutchônikh de levar a linguagem *zaúm* para o palco certamente provocou um impacto ainda maior do que o suscitado pela "tragédia" de Maiakóvski. Tanto no prólogo de Khliébnikov quanto no restante do texto de Krutchônikh, às invenções de neologismos associavam-se alterações ousadas das normas gramaticais e sintáticas, como a transformação do gênero das palavras (do neutro para o masculino, por exemplo), a substantivação de verbos (e vice-versa) e a desobediência às regras de concordância.

Embora tenham sido apenas umas poucas apresentações, de 2 a 5 de dezembro de 1913, a encenação das duas peças certamente foi o marco mais radical a coroar uma década de muitas convulsões e contrastes, tanto no plano artístico como no social. Passada a tormenta política de 1905, à repressão tzarista somava-se a grande confusão instaurada no interior dos movimentos de esquerda, que não conseguiam chegar a um consenso sobre as formas de condução do processo revolucionário. No campo das artes, juntamente com a censura (a lembrar, por exemplo, a proibição de *Os Inimigos* e *Os Últimos*, de Gorki), conviviam as primeiras encenações de Meierhold, as investidas teatralistas de Evreinov para a renovação da cena e até mesmo o Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski, abria-se a experimentos ousados, como, em 1912, o projeto de montagem de *Hamlet*, idealizado pelo inglês Gordon Craig. Passado o longo interregno da guerra, a reviravolta política e social de 1917 viria instigar ainda mais o espírito renovador desses artistas, com os futuristas à frente.

■ ■ ■

Com a Revolução de Outubro, o movimento Cubo-Futurista sofre uma alteração de rumos. Atendendo ao chamado de Lunatcharski, coordenador do Narkomprós, Comissariado do Povo para a Instrução, boa parte dos futuristas devota-se às tarefas imediatas da Revolução, emprestando suas artes às atividades de propaganda e divulgação das metas revolucionárias. Toda a experiência acumulada nos anos anteriores, a pesquisa com a cultura popular e a reinvenção da linguagem pictórica e poética servem, agora, à confecção de cartazes e panfletos. Esse engajamento obriga a que se reveja a anterior rejeição da literatura temática e utilitária, um dos princípios iniciais do movimento. Maiakóvski, que sempre defendeu a função social da arte, mais que ninguém, sente-se à vontade nesse novo contexto.

É um momento de grande efervescência. A partir de 1918, a IZO, Seção de Artes Plásticas do Narkomprós, encabeça um grande movimento de agitação artística, levando os pintores para as ruas. Maiakóvski assume as vitrines da Rosta, serviço telegráfico russo, trabalhando incessantemente na confecção de cartazes para as campanhas revolucionárias. O teatro, privilegiado pelo apoio de Lunatcharski e favorecido pela indicação de Meierhold para a direção da TEO, Seção de Teatro do Narkomprós, sofre um momento de expansão, alentado pelo horizonte aberto à experimentação e às promessas de revolução nas artes. As ruas fermentam sob a ação das trupes de agitprop que percorrem os *fronts* e as cidades com seus melodramas revolucionários, teatros-jornais e esquetes aquecidos ao fogo dos acontecimentos da guerra civil. Os cubo-futuristas irão se interessar e colaborar com esse teatro do imediato, feito com parcos recursos, muita criatividade e ardor socialista. Arvatov, Brik e Trétiakov atuam junto às trupes e Maiakóvski escreve especialmente para elas algumas pecinhas de agitação. Outros intelectuais e artistas, entre eles Eisenstein, promovem o Proletkult (Cultura Proletária), agrupamento de origem independente e vasta base popular, que concentra seus esforços em torno da proposta de forjamento de uma cultura revolucionária para as massas.

---

[53] TOMASHEVSKY, Vladimir Mayakovsky, *The Drama Review*, 15(4):95.

[54] MATYUSHIN, Futurism in St. Petersburg, *The Drama Review*, 15(4):103.

Em Petrogrado, as *instzenirôvki*, dramatizações monumentais comemorativas das datas da Revolução, reúnem dezenas de milhares de artistas, técnicos e voluntários, para apresentações a públicos gigantescos. As possibilidades de dar asas à livre criação arrebata mesmo aqueles sem convicções políticas seguras. Grandes diretores, como Evreinov, Tairov, Vakhtangov, Foregger e Radlov empenham sua criatividade em montagens ousadas. Surge em cena uma nova geração de diretores jovens que, influenciados pelo teatro de variedades, engendram espetáculos extravagantes e cheios de energia[55]. Meierhold associa-se por primeira vez a Maiakóvski e encena *Mistério-Bufo*, considerada por Ripellino a "primeira comédia soviética". É um período de grande produtividade em todos os campos e as influências mútuas se multiplicam.

A aparente fertilidade desses anos, no entanto, não se produziria sem conflitos. A própria trajetória da montagem de *Mistério-Bufo* esclarece as dificuldades que já se interpunham à realização do sonho de uma arte liberada, como os oprimidos, pela Revolução. O forte teor político e a filiação às formas populares das atrações de feira, ao invés de favorecerem a iniciativa da montagem, como seria de se supor, prejudicaram-na. Inicialmente, as direções dos principais teatros, ainda dominados por uma visão conservadora, recusaram-lhe seus palcos. Somente com a interferência de Lunatcharski é que se pôde concertar um espaço para a representação (e ainda assim, sujeito ao boicote dos funcionários do estabelecimento). Depois da estréia, veio a vez dos críticos, que não toleraram seu engajamento político e, por cima, consideraram-na inacessível ao público proletário[56].

Dois anos depois, em 1920, Maiakóvski escreveu uma segunda versão da peça — em conformidade com a idéia de que sua obra deveria ser sempre atualizada de acordo com os novos acontecimentos — para que fosse encenada uma vez mais por Meierhold, em seu recém-inaugurado Teatro RSFSR Primeiro. A simples notícia da reedição da peça foi suficiente, desta feita, para que se levantassem vozes discordantes. Maiakóvski foi obrigado a peregrinar por assembléias de operários, lendo e debatendo seu texto, com ensejo de sensibilizar as opiniões contrárias

---

[55] Aqui a influência de Marinetti se fará sentir de forma mais decisiva, em especial sobre jovens diretores como Ánienkov e Eisenstein, que bebem da fonte do Teatro de Variedades e do Teatro Sintético. Também o grupo responsável pelo almanaque *Excentrismo* e pelo Estúdio Dramático FEKS (Fábrica do Ator Excêntrico) confessarão a influência direta do futurista italiano; cf. RIPELLINO, op. cit., p. 140-52. Sobre o período, em especial o movimento de agitprop, cf. também GARCIA, *Teatro da militância*, em especial cap. 1.

[56] Cf. RIPELLINO, op. cit., p. 86-8.

quanto às qualidades populares de seu teatro. Meierhold, por fim, submeteu a peça a um debate público, organizado com entidades culturais e representantes do Partido, conseguindo obter o aval para a continuação dos ensaios. No entanto, ainda às vésperas da estréia, prevista para 1.º de maio de 1921, a representação se viu ameaçada por uma ordem de suspensão. Segundo se soube, a peça fora considerada inadequada para a solenidade da data comemorativa. Só a custo conseguiu-se revogar a decisão e cumprir com o calendário das apresentações. *Mistério-Bufo* foi ainda representada algumas outras vezes, também nas províncias, mas sempre acompanhada de disputas e preconceitos, que dificultaram até mesmo sua publicação[57].

A aventura que foi a montagem dessa peça ilustra bem o efeito prático que teve o embate de idéias acerca da arte e sua função no seio da Revolução. De um lado, persistiam as forças conservadoras, que não admitiam a interferência política na produção artística; de outro, os muitos órgãos e entidades que disputavam entre si a primazia da arte revolucionária. Maiakóvski e os cubo-futuristas irão, de algum modo, defrontar-se também com essa segunda tendência.

■ ■ ■

Superada a guerra civil e entrando na fase de afirmação da Revolução através da NEP, Nova Política Econômica, a vanguarda engajada reuniu-se em torno da revista LEF — Frente de Esquerda das Artes. Ali, liderados por Maiakóvski, os cubo-futuristas inspiraram nova força a seu agrupamento, tentando dar seqüência aos princípios do movimento, agora, porém, redirecionado para associar a modernidade artística à Revolução. Na verdade, por essa ocasião, o Futurismo já se dissolvera como uma base sobre a qual haviam florescido outras tantas experiências inovadoras, entre elas, a mais consistente, a do Construtivismo, que, desde a montagem de *O Cornudo Magnífico*, por Meierhold, já se impusera no teatro como corrente dominante. Sintomaticamente, o próprio Maiakóvski hesitava em continuar proclamando-se futurista ou lançar esse rótulo ao passado[58].

Na edição do primeiro número da revista LEF, de março de 1923, o novo agrupamento lança seu programa, conclamando, como pares, além dos futuristas, os construtivistas, produtivistas e membros da Opoiaz:

---

[57] Ibid., p. 94-102.

[58] Cf. SCHNAIDERNAM, op. cit., p. 26.

> *A LEF deve agrupar* em um todo *as forças de esquerda; a LEF deve rever* suas *fileiras* após ter varrido delas o passado. *A LEF deve criar uma frente* para explodir a velharia, uma frente de luta pela expansão da nova cultura.
>
> Iremos resolver os problemas da arte (...) pela ação, pela energia de nossa iniciativa de grupo que conduziu, ano após ano, o trabalho da esquerda e que sempre a guiou ideologicamente.
>
> A revolução nos ensinou muito.
>
> A LEF sabe:
>
> A LEF será
>
> No trabalho pela consolidação das conquistas da Revolução de Outubro, confirmando plenamente a arte de esquerda, *a Lef fará a propaganda, pela arte, das idéias da Comuna,* traçando para essa arte um caminho para o amanhã.
>
> *A LEF vai, por nossa arte, fazer a propaganda às massas,* e insuflar nelas a força da organização.
>
> (...)
>
> A LEF vai lutar pela arte = edificação da vida.
>
> Não pretendemos monopolizar o revolucionário na arte. Ele se manifestará pela concorrência.
>
> Acreditamos — pela justeza de nossa propaganda, pela força de nossas obras, *nós provaremos: estamos na boa estrada do amanhã.*

Proclamando como seu lema "Nossa arma é o exemplo, é a propaganda", retomam passagens do manifesto futurista de 1912, dando-lhe nova dimensão:

> Nossa palavra de ordem anterior — "permanecer no rochedo da palavra nós em meio a um mar de vaias e de indignação".
>
> Atualmente, apenas aguardamos o reconhecimento da justeza de nosso trabalho estético para dissolver com alegria o pequeno "nós" da arte no imenso "nós" do comunismo[59].

A diretriz da LEF é o emprego utilitário da arte, sua "desestetização" para fins funcionais, do qual o Construtivismo acaba por ser o exemplo mais cabal. No entanto, apesar dessa adesão confessa a uma arte instrumentalizada, a LEF não foi recebida sem reservas por certos meios culturais, em especial os atrelados às experiências do Proletkult. As acusações são mútuas: ao olhar da LEF, as idéias e as produções do Proketkult são essencialmente conservadoras e submetidas à tirania dos padrões culturais incultos da massa; por outro lado, a LEF é acusada de dedicar-se em demasia ao experimentalismo, dando limites muito estreitos a sua política de arte a serviço da Revolução. Esse embate de opiniões resultava inevitável, dada a postura de base que permanecia na produção dos futuristas. Maiakóvski, embora defendesse o sentido utilitário da arte e propugnasse uma arte de massa, não abdicava da convicção de que a arte não deveria sucumbir ao gosto simplório das camadas populares: "A revolução do conteúdo (...) é inconcebível sem a revolução da forma: o futurismo", dizia ele, em texto de 1918[60]. Para Maiakóvski e os futuristas, não há cisão entre a pesquisa formal e os fins pragmáticos a que se propõem; antes, são campos complementares. No mesmo primeiro número de LEF, Maiakóvski e Ossip Brik apresentam com clareza essa posição:

> Trabalhamos com a organização dos sons da língua, a polifonia do ritmo, a simplificação das construções vocabulares, a precisão da expressividade lingüística, a elaboração de novos processos temáticos.
>
> Todo este trabalho não é para nós um fim em si estético, mas um laboratório para a melhor expressão dos fatos da atualidade.
>
> Não somos criadores-sacerdotes, e sim mestres de ofício que realizam uma encomenda social[61].

A maior contenda envolvendo os futuristas-construtivistas da LEF refere-se à acusação de que estes produzem uma arte inacessível às massas, que não consegue assimilar seus produtos poéticos. Novamente, Maiakóvski produz uma resposta específica a essas acusações, primeiramente com o poema "Incompreensível para as massas", de 1927 e, em seguida, com a publicação de um texto em *Nóvi Lef*, em janeiro de 1928:

> "A arte autêntica, soviética, proletária, deve ser compreensível a vastas massas.
>
> Sim ou não?"
>
> Sim e não, ao mesmo tempo.
>
> Sim, mas com a correção introduzida pelo tempo e pela propaganda. A arte não nasce arte de massas, ela se torna tal, em resultado de grande soma de esforços: análise crítica para se estabelecer seu valor e utilidade, divulgação organizada pelos aparelhos do Partido e do Estado, desde que se consta-

---

[59] In ANDERSEN & GRIGORIEVA, *Art et poésie russes*, p. 215-6. Cf. SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 225-7.

[60] Carta aberta aos operários, in SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 120.

[61] Nosso trabalho vocabular, in SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 222.

> te a referida utilidade, oportunidade da penetração dos livros entre as massas, correspondência entre a questão colocada pelo livro e a maturação dos mesmos problemas nas massas[62].

Maiakóvski deixa claro que a cultura de massa revolucionária tem de ser construída, não se refere apenas ao trabalho de criação e não é tarefa apenas dos poetas; envolve também todas as instâncias do esquema de difusão e recepção da obra.

Um outro pólo de conflito forma-se no contraponto com a RAPP — Associação dos Escritores Proletários, criada em 1925. As tendências conservadoras dessa entidade, que valoriza, mediante a busca de um "método materialista-dialético na literatura", o realismo psicológico, entram naturalmente em choque com os postulados dos lefianos, a quem denominam "pequeno-burgueses esquerdistas"[63]. A posição da RAPP no contexto da cultura oficial é particularmente privilegiada e, em 1929, é proclamada como a organização literária mais próxima do Partido, que lhe atribui a tarefa de coordenar e difundir a "literatura proletária" soviética. À medida que o vigor lefiano se esvazia e, paralelamente, o Estado assume cada vez mais controle sobre as questões artísticas e culturais, o espaço para o pensamento independente sofre uma séria redução. Maiakóvski, já próximo de seu suicídio e despertando a incompreensão de muitos de seu círculo, cede às pressões da RAPP e adere à entidade[64].

A década de 1920, portanto, assiste ao processo irreversível de falência das iniciativas sinceras e independentes de se promover a "revolução das artes".

Já em 1922, o Partido enquadrara o Proletkult sob o controle da direção dos sindicatos e suspendera as subvenções aos grupos de agit-prop, obrigando-os à profissionalização e, a médio prazo, a um paulatino desaparecimento. Ao final do primeiro plano qüinqüenal até mesmo a RAPP é dissolvida e a vida cultural soviética cai no limbo de uma

---

[62] Operários e camponeses não compreendem o que você diz, in SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 230-1.

[63] Cf. MOREL, Les phases historiques de l'agit-prop soviétique, in AMEY, *Le Théâtre d'Agit-prop de 1917 à 1932*, tomo I, p.47.

[64] Aparentemente, este teria sido um esforço supremo de Maiakóvski no sentido de se acomodar às condições cada vez mais adversas do contexto cultural soviético. Os integrantes da RAPP eram críticos declarados de seu trabalho, porém estavam, naquele momento, na distinguida condição de favoritos do Partido e, conseqüentemente, na condução dos destinos literários da União. O fato, porém, é que essa reviravolta custou a Maiakóvski ainda mais humilhações e, embora não tenha sido o motivo de seu suicídio, certamente contribuiu para minar o ânimo do poeta.

existência servil, a ser definitivamente enquadrada com a adoção da tese do "realismo socialista", em 1934.

Ironicamente, a Revolução, no final de contas, impôs obstáculos intransponíveis ao prosseguimento das pesquisas da vanguarda. Se as ditaduras fascistas de Hitler e Mussolini condenaram essas propostas como arte degenerada, também a burocracia stalinista impôs-lhe o silêncio do realismo socialista. Foi um sonho breve, porém vivido com intensidade.

Dadaísmo

A revolta incessante

> Escrevo um manifesto e não quero nada, digo no entanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como também sou contra os princípios (...) sou contra a ação; a favor da contínua contradição, e também da afirmação, não sou nem a favor ~~nem contra~~ e não o explico porque odeio o sentido comum.

Este manifesto, de 1918, assinado por Tristan Tzara[65], confere plenamente com a imagem com a qual Dadá passou para a história. Ele não é portador de nenhum programa, estético ou político, tampouco estabelece com clareza as diretrizes do movimento — que dizer de seus princípios, negados no próprio corpo do texto! Ele é fiel ao espírito do movimento. Em sua aritmética elementar de dois e dois são cinco, Dadá se define no jogo das contradições, como tudo e nada (tudo é nada). Um passo além — salto no abismo — no caminho trilhado pelos futuristas, Dadá não pretende se impor como alternativa à herança clássica ou como escolha privilegiada no leque das opções contemporâneas. Se destrói passado/presente e anula a possibilidade de futuro é porque seu alvo é muito mais abrangente: a própria arte. Ao dizer-se antiartístico, Dadá, na verdade, quer significar a-artístico[66]. Contrariando, pois, a pretensão artística dos futuristas e cubo-futuristas, Dadá pretende instalar-se no domínio do *nihil*, onde vida e arte se fertilizam e, radicalidade paradoxal, anulam-se reciprocamente, consagrando o instante como única realidade palpável e a espontaneidade agressiva como único procedimento de existência artística.

---

[65] Manifiesto Dada 1918, in TZARA, *Siete manifiestos Dada*, p. 12.

[66] Hans Richter repete Duchamp ao estabelecer essa distinção esclarecedora; cf. RICHTER, *Historia del Dadaísmo*, p. 101. Nessa oscilação entre a negação total da atividade artística e a produção de "antiobras" residirá, em parte, o impasse histórico do movimento.

> Destruo as gavetas do cérebro e as de toda organização social: desmoralizar por todas as partes e lançar a mão do céu no inferno, os olhos do inferno no céu, restabelecer a roda fecunda de um circo universal nas potências reais e na fantasia de cada indivíduo[67].

Dúvida

O pensamento dadá, expresso em seus manifestos, refere-se à arte apenas tangencialmente. Seu conteúdo acidamente iconoclasta diversifica-se no ataque generalizado à burguesia, à filosofia, à moral e à piedade, à lógica, a tudo e a todos, terminando por incluir-se a si mesmo no rol dos suspeitos: "...Dadá situa, antes da ação e acima de tudo: A DÚVIDA. Dadá duvida de tudo (...) Tudo é Dadá. Desconfiem de Dadá (...) os verdadeiros dadás estão contra DADÁ"[68].

Apoiados num senso de humor poderoso, num comportamento irreverente, numa grande liberdade de ser e agir, os dadaístas pretendem ter a força de um furacão: "Nós desgarramos, vento furioso, a roupa das nuvens e das preces, e preparamos o grande espetáculo do desastre, o incêndio, a decomposição"[69] —, sem que lhe seja determinado rumo ou limite.

De fato, o ativismo, no contexto dadaísta, embora mantivesse basicamente os mesmos padrões do Futurismo, adquire maior virulência com relação a seu antecessor italiano. À medida que a existência dadaísta não é condicionada — pelo menos em teoria — por um projeto artístico, mas voltada simplesmente para a anulação, a neutralização, do sistema artístico, não há nenhum compromisso que restrinja seu âmbito de ação. A "ausência de programa" do Dadá faz com que se desloque o esforço de divulgação encetado pelos futuristas — preocupados em ocupar rapidamente um espaço no meio artístico, ainda que se opondo a ele — para a ação concentrada em si mesma, esvaziada de qualquer sentido doutrinário.

Caráter internacional

Por outro lado, o internacionalismo do movimento, configurado pelo trânsito de seus principais integrantes e por sua ocorrência em pelo menos três principais focos sucessivos de atividade, acentua certo desenraizamento do terreno do nacional. Esse caráter "virótico"[70] — assentar-se em uma realidade, adaptar-se a ela e agir sobre ela corrosivamente — é que faz com que Dadá sustente diferenças regionais e tonalidades políticas de diferente matiz em suas modalidades suíça, alemã e francesa, mesmo mantendo como eixo central o engajamento na idéia, algo indefinível, de "antiarte".

---

[67] TZARA, op. cit., p. 18.

[68] Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, in TZARA, op. cit., p. 49.

[69] Manifiesto Dada 1918, in TZARA, op. cit., p. 18.

[70] Cf. BIGSBY, *Dada and Surrealism*, p. 9-21.

■ ■ ■

Dadá foi de todos os movimentos o mais internacional também em suas origens. Nascido em Zurique, seus principais integrantes vinham de outras partes da Europa, acuados direta ou indiretamente pela guerra. O Cabaré Voltaire, do alemão Hugo Ball, inaugurado em fevereiro de 1916, teve a duração bastante efêmera de uns poucos meses, porém suficiente para reunir um concorrido e celebrado pequeno grupo de intelectuais e artistas, que iria espalhar suas descomposturas para quase todo o resto da Europa. Dali também saiu o nome Dadá, de significado equívoco e autoria (da descoberta) disputada para além da própria existência do movimento.

A presença de Ball no agrupamento foi também efêmera, mas suficiente para imprimir-lhe seus princípios fundamentais. Michel Sanouillet[71] detecta no coração do Dadá o pensamento de Ball, expresso na "noção do primitivismo", na "busca da espontaneidade criativa e oposição a toda espécie de fabricação e rotina na arte" e, principalmente, pela "abertura do grande processo movido por Dadá contra a linguagem".

> Inventei uma nova espécie de verso, "versos sem palavras", ou poemas sonoros nos quais o balanceamento das vogais só é considerado em função do valor da linha inicial.
>
> Esta noite li em público os primeiros desses versos. Produzi para a ocasião um figurino especial. Minhas pernas estavam cobertas por umas botas feitas de cartolina azul brilhante que subia até os quadris: oferecia, assim, o aspecto de um obelisco. Na parte de cima, levava um amplo colarinho de cartolina, vermelha no interior e dourada no exterior, armado no pescoço de maneira que podia mover os braços como asas, levantando e abaixando os cotovelos. Por fim, vestia uma cartola listrada de azul e branco. E recitava:
>
> Gadji beri bimba
> glandridi lauli lonni cadori
> gadjama bim beri glassala
> Glandradi glassla tuffm i zimbrahim
> blassa galassasa tuffim i zimbrahim[72].

São essas invenções que Dadá irá absorver e multiplicar em suas manifestações — a roupa de cartolina marcará permanentemente a estética do grupo, por exemplo.

---

[71] *Dada a Paris*, tomo I, p. 18-9.

[72] Apud HUGNET, *Dictionnaire du Dadaïsme*, p. 33-4.

As experiências com a palavra, na trilha já percorrida pelos futuristas russos e italianos, contêm o germe da teatralidade que caracterizará a existência dadaísta. Assim, no rastro dos "poemas fonéticos abstratos" de Ball, florescem também, no Cabaré, os primeiros "poemas simultâneos", do alemão Richard Huelsenbeck e dos romenos Tristán Tzara e Marcel Janco. O primeiro exemplar de um deles é apresentado em março de 1916, *O almirante procura uma casa para alugar*, e foi recitado em uma mistura de inglês, alemão, francês e língua inventada. Com o tempo, irão ampliar o escopo dessas recitações, chegando a envolver nelas até vinte pessoas, além da incorporação de novos recursos, como os poemas "bruitistas", de franca inspiração futurista. As máscaras abstratas de Janco, que, na recordação de Richter, evocam "o teatro japonês ou a tragédia grega", intensificam o potencial dramático das recitações e sugerem a criação de danças e a composição de peças musicais. Nessa inventividade à solta, associada ao descompromisso da antiarte, também o acaso passa a interferir, como procedimento, na produção poética: Tzara se diverte montando poemas pela justaposição casual de palavras recortadas de um jornal espalhado pelo chão.

Com o fechamento do cabaré e a partida de Ball de Zurique, em meados de 1916, as rédeas do grupo ficam nas mãos de Tzara e Dadá decola para os lugares públicos, abrindo-se a temporada de eventos, em julho, com a primeira manifestação dadá na Sala zur Waag.

No ano seguinte, com Ball novamente presente, fundam a Galeria Dadá e em junho sai o primeiro número da revista de mesmo nome. É um período de redefinição. Ball e Tzara representam diretrizes opostas e aparecem aqui os primeiros confrontos com a linha "antiarte" do escritor romeno. Como conseqüência mais imediata, Ball se retira por segunda vez, rompendo com Tzara. Por um período de cerca de um ano, mergulha-se em um relativo marasmo, sem que haja nenhuma manifestação dadá digna de nota.

No outono desse mesmo ano, Francis Picabia vai para a Suíça, para um tratamento de desintoxicação etílica. É esse o novo elemento de que necessitava Dadá para reagir. Inicia-se uma correspondência entre ele e Tzara, que, de imediato, repercutirá na produção do terceiro número de *Dadá*, publicada em dezembro de 1918, que, ao contrário dos anteriores, assume um perfil francamente dadaísta.

Tzara e Picabia irão se encontrar pessoalmente apenas em janeiro de 1919, pelo período de duas semanas. Desse encontro resultará a produção conjunta do oitavo número da revista *391*, de Picabia, e um convite deixado a Tzara para ir a Paris. O movimento, então, parece tomar novo alento e em abril acontece uma manifestação dadá na Sala Kaufleuten. Em seguida, sai a publicação de *Dadá* 4-5, sob a forma de antologia (e na qual colaboram, pela primeira vez, Breton, Aragon e Soupault).

É, porém, um momento breve de animação porque, no interior do grupo, começam a surgir indícios de cisão. Embora tenha sempre manifestado uma postura pacifista, Dadá, como movimento, não assumira nenhum tipo de engajamento político. Até então, as iniciativas nesse sentido haviam sido medidas circunstanciais, como a fundação de uma entidade da qual faziam parte, entre outros, Arp, Richter e Janco, e cuja intenção era aproximar os intelectuais dadá do ideal de revolução socialista. Em abril de 1919 funda-se ainda uma associação paralela, a Bund Revolutionarer Kunstler, sob a direção de Hans Richter, que dura apenas o tempo da revolução espartakista na Alemanha. As diferenças de interesse político acabam por afastar Arp e Janco. Isolado em seu grupo apolítico, Tzara ainda tenta editar a revista *Zeltweg*, sem grandes repercussões. Finalmente, em janeiro de 1920, deixa Zurique por Paris, dando um fim às atividades organizadas de Dadá na Suíça (em que pese ainda uma frágil tentativa de resistência de Arp e seu grupo).

Entrementes, a semente dadá começava a encorpar-se em Berlim, levada até lá por Huelsenbeck, que deixara Zurique em fevereiro de 1917. Na Alemanha, junta-se ao grupo da revista *Neue Jugend*, reaproximando-se de seus amigos Franz Jung, George Grosz e John Heartfield. Em fevereiro do ano seguinte, acompanhado de Grosz, faz uma intervenção no Graphisches Kabinett, galeria de J. B. Neumann. Depois de apresentar um resumo da experiência do Cabaré Voltaire, Huelsenbeck recita alguns de seus poemas fonéticos e faz pronunciamentos polêmicos acerca da guerra. Ataca, ainda, os cubistas e futuristas e termina sua *performance* declarando cada um dos presentes "um honorável membro de Dadá"[73]. As reações iradas da platéia parecem confirmar um início promissor para o movimento na Alemanha.

Dois meses depois, organiza-se a primeira manifestação oficial de Dadá, na Berliner Sezession, com a presença, entre outros, de Raoul Hausmann, Jung, Gerhard Preiss e Grosz. O programa cumpre mais ou menos o modelo já consagrado de manifestação, com récita de poemas simultâneos, danças cubistas e música bruitista. É também lido um manifesto, assinado por dadaístas e personalidades de outros movimentos, como o italiano Prampolini. Com a inauguração do Clube Dadá, dirigido por Huelsenbeck, Jung e Hausmann, o grupo berlinense parece ganhar forma e coesão, a ponto de recusar o pedido de filiação de Kurt Schwitters, que, a partir de então, conduz solitário sua versão antidadá-Merz, em Hanover.

---

[73] Apud GORDON, Dada Berlin, *The Drama Review*, *18*(2):115-6.

No início de 1919, os dadaístas mais comprometidos politicamente foram presos e ameaçados, na onda de repressão que se seguiu ao abafamento da insurreição espartakista e à morte de Liebknecht e Rosa Luxemburgo. No entanto, apesar de tais contratempos de ordem legal, esse será, sem dúvida, o ano mais fértil do Dadá berlinense. Além da publicação dos três números da revista *Der Dada*, os dadaístas realizam uma exposição de seus mais recentes trabalhos no Graphisches Kabinett, arrancando reações favoráveis da crítica. Esse foi o primeiro de uma série de eventos, dos quais o mais importante aconteceu em maio, no Meistersaal. Com um programa intenso de recitações e dramatizações de esquetes — como a *Disputa entre uma Máquina de Costura e uma Máquina de Escrever* —, a noitada constituiu um grande êxito, principalmente graças à vociferante e insultuosa interação entre palco e platéia. Essa "medida de sucesso", que se inaugurara com os futuristas, pode ser atestada pela memória de Grosz, registrada anos mais tarde:

> ... nossos modos eram totalmente arrogantes. Costumávamos dizer: "Você, seu monte de esterco, aí em baixo, sim, sim, você com o guarda-chuva, seu completo idiota". Ou, então, "Ei, você à direita, não ria, sua vaca". Se eles nos respondiam, como de fato faziam, nós dizíamos como no Exército: "Calem a matraca ou vão levar um chute no traseiro". (...) Às vezes, as brigas eram no corpo-a-corpo . (...) Mais tarde, a polícia tinha de nos proteger[74].

Em novembro e dezembro, os dadaístas ampliam seus espaços de atuação. Com o apoio de Walter Mehring, realizam *performances* no novo cabaré de Reinhardt, no subsolo do recém-inaugurado Grosse Schauspielhaus, e se apresentam como convidados no Tribüne, em dois outros eventos, para os quais contam com a participação de Piscator.

O ano de 1920 registra as derradeiras manifestações dadaístas em Berlim em clima de *grand finale*. No primeiro trimestre do ano, Huelsenbeck, Baader e Hausmann excursionam, levando a palavra dadá a Hamburgo, Dresden, Leipzig e, fora da Alemanha, à Checoslováquia. Em junho, a última grande exposição, a Primeira Feira Dadá Internacional, na Galeria Burchard, reúne quase 180 artistas de todos os núcleos dadaístas importantes da Europa. Huelsenbeck encerra sua participação no movimento com quatro publicações, entre elas a antologia *Almanaque Dadá*. Logo em seguida, o grupo berlinense se desagrega: Grosz e Heartfield vão trabalhar no projeto de teatro proletário de Hermann Schüller e Piscator, Hausmann associa-se a Kurt Schwitters, em Hanover e realiza *performances* antidadá-Merz, Mehring retorna ao cabaré literário, Huelsenbeck viaja e dedica-se à literatura[75].

As cortinas abrem-se agora diante do cenário parisiense. Como bem afirma Bigsby[76], Paris será o "lar natural do dadaísmo", assentado sobre os pilares da tradição inovadora estabelecida por Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e Jarry. A geração de novos artistas parisienses agrupa-se, fundamentalmente, em torno de três revistas: *Sic*, fundada por Pierre Albert-Birot, a *Nord-Sud*, de Pierre Reverdy, e *Littérature*, fundada em 1919 e editada por Aragon, Soupault e Breton. Todas as três haviam colaborado com o movimento dadá, em Zurique ou em Berlim, ainda que não pudessem ser consideradas adeptas irrestritas do movimento. Se a maioria dos futuros dadaístas franceses seria conhecida por meio da revista de Birot[77], é , no entanto, em torno do núcleo de *Littérature* que vai florescer o movimento francês. Será por iniciativa desta que irá acontecer a primeira manifestação do espírito dadá a Paris, em dezembro de 1919, inaugurando, assim, uma série de ruidosos eventos, levada a cabo ao longo do ano seguinte.

Em janeiro de 1920, os mesmos promotores realizarão o *Premier Vendredi de Littérature*, no Palais des Fêtes. Este, que a princípio parecia converter-se em um entendiante desfile de artistas e obras extravagantes, teve sua razão de ser plenamente justificada pela intervenção provocadora de Tristán Tzara, recém-chegado a Paris e, até aquele momento, incógnito na cidade. O poeta romeno, introduzido com estardalhaço por Aragon como bolo-surpresa da festa, em vez de dizer seus poemas, como fora anunciado, pôs-se a ler, impassível, com seu francês incipiente, o último discurso de Léon Daudet[78], acompanhado, dos bastidores, por estridentes campainhas acionadas por Aragon e Breton. A reação do público foi sonora e imediata. Mesmo que o restante do evento tenha, depois, transcorrido em relativa calma e até apatia, Tzara dera seu toque de mestre. O *savoir-faire* do romeno era o tempero de que necessitava o Dadá parisiense para ganhar substância polêmica e sua presença vai contribuir de maneira decisiva para a detonação do movimento.

Já no mês seguinte ao evento do Palais des Fêtes, sai publicado o *Boletim Dadá* (na realidade, o sexto número de *Dadá*), que vem juntar-se a muitas outras publicações de mesmo espírito, produzidas por Picabia, Dermée e Eluard[79]. Em março e maio de 1920, acontecem duas grandes manifestações dadaístas: a primeira, no Théâtre de l'Oeuvre, em comemoração ao aniversário da histórica apresentação de *Ubu*, de Jarry, no mesmo teatro; a segunda, na Salle Gaveau, considerada um marco no movimento. Nos dois programas, pela primeira vez, apresenta-se um repertório de peças de teatro.

---

[74] Ibid., p. 119-20.

[75] Ibid., p. 124; cf. também SANOUILLET, op. cit., p. 39.

[76] *Dada & Surrealism*, p. 20.

[77] SANOUILLET, op. cit., p. 66.

[78] Escritor, jornalista, político, vinculado ao movimento monárquico nacionalista.

[79] Ibid., p. 207 e 304.

Para o ano seguinte, os dadaístas sentiram a necessidade de inovar os seus procedimentos. Os programas de teatro, música e recitativos, em recintos fechados, tais como os que haviam realizado até então, davam mostras de haver esgotado seu potencial de escândalo. Inventam, então, uma série de novos eventos: estaria prevista a realização de excursões a lugares públicos sem nenhuma importância histórica, bem como "visitas" inesperadas a residências de personalidades locais, com o fito de exigir prestação de contas de suas atividades e realizações; planejam também a organização de plebiscitos e de "julgamentos" públicos, bem como grandes "comemorações", a nobre ou pobre pretexto, com o único objetivo de trazer multidões às ruas e provocar situações inusitadas. Dessas propostas, realizaram-se apenas a excursão à igreja de Saint-Julien le Pauvre — arruinada, no mais, devido à chuva torrencial que caiu na ocasião —, e o "Processo Barrès", encenado com grande aparato e (já) indisfarçáveis conflitos internos.

O deslocamento das atividades do âmbito das provocações artísticas para interferências do porte daquelas propostas para a "temporada de 1921" haveria de exigir algo mais que a simples disposição para a rebeldia. As divergências quanto à condução e ao sentido do "Processo Barrès" deixaram entrever a cisão que se infiltrava no seio do grupo. De um lado, a irreverência cínica e imotivada de Tzara; de outro, o compromisso ético de Breton com seus princípios antiartísticos e antiburgueses.

A ruptura entre eles irá se configurar de maneira mais nítida e irreversível quando, em 1922, Breton se empenha em organizar o "Congresso de Paris", uma tentativa levada a sério de examinar o compromisso dos artistas com a modernidade. A resistência de Tzara ao projeto tem o poder de efeito de uma bola de neve, alimentada por detrações e intrigas. A partir daí, a reconciliação — pelo menos naquele momento — torna-se inviável.

A imponderabilidade dos princípios dadaístas revelar-se-ia, desse modo, sujeita a interpretações pessoais e — história repetida desde Zurique — as diferenças ideológicas acabaram sendo um dos pivôs da desagregação. Entendido, no consenso, como um movimento apolítico, Dadá, na verdade, nunca esteve alheio à turbulência política de sua época e, quer pela via pessoal de seus integrantes, quer pela inserção polêmica de suas atividades no ambiente social, sempre acabou comportando alguma forma de engajamento.

■ ■ ■

É em Berlim, dada a maior proximidade no tempo com o desfecho da Grande Guerra e a vivência imediata de suas conseqüências para o povo alemão, incluindo aqui o levante espartakista de 1918, que o movimento assume um caráter de maior politização. Mesmo sob o marco do niilismo, Dadá não pôde ali ignorar o contexto sociopolítico, embora não se tenha engajado nos termos que o Futurismo — mesmo se em direção oposta — adotou na Itália. Dadá pretendia responder ao caos da civilização com a destruição de seus valores hipócritas, não no campo da arte ou da filiação partidária, mas no da própria vida.

> Assim destruímos, insultamos, desprezamos e... rimos. Riamo-nos de tudo: de nós mesmos, do Kaiser, do rei e da pátria, dos barrigões mamadores de cerveja e de chupetas. Levávamos o riso a sério. Só o riso nos garantia a seriedade com que exercíamos nossa antiarte, enquanto tratávamos de descobrir a nós mesmos. Mas as explosões de riso eram apenas a *expressão* da nova experiência e não seu conteúdo nem seu fim. Porque deveríamos suprimir o tumulto, a destruição, a anarquia e os "anti"? Que dizer, então, do tumulto, a destruição, a anarquia e os "anti" da grande guerra? Não significariam nada? Por acaso, por princípio e entusiasmo criador, Dadá poderia ter sido outra coisa senão agressivo, destruidor e insolente?[80]

Sem uma definição utópica da sociedade, nem alinhavando com clareza sua análise política acerca da realidade social, os dadás buscaram conciliar sua linguagem derrisória com a crítica ao sistema, adotando o discurso revolucionário, mas, paradoxalmente, esvaziando-o de qualquer sentido programático. No manifesto *O que é o Dadaísmo e o que ele quer na Alemanha*, publicado no primeiro número de *Der Dada* (1919), assinado por Hausmann, Huelsenbeck e Golyscheff, os dadaístas exigiam:

> a unificação revolucionária internacional de todos os homens criativos e intelectuais do mundo inteiro no terreno do comunismo radical;
>
> a introdução do desemprego progressivo mediante a mecanização abrangente de todas as atividades. Só pelo desemprego o indivíduo ganha a possibilidade de se certificar da verdade da vida e finalmente se acostumar ao vivenciar;
>
> a imediata expropriação da propriedade (socialização) e a

---

[80] RICHTER, op. cit., p. 70.

> alimentação comunista de todos, bem como a construção de cidades-jardins e cidades-luzes, pertencentes à comunidade, que desenvolvam o homem para a liberdade.

A estes três pontos somavam-se outros oito, tão diferenciados e extravagantes como "a introdução do poema simultaneísta como reza comunista estatal" e "a realização imediata de uma propaganda grandadaísta, com 150 circos, para esclarecimento do proletariado"[81].

O forte traço de individualismo que marcou desde o início o movimento — e que alcançaria o Surrealismo — representou uma força de pulsão contrária a um engajamento mais conseqüente, indicando o único caminho revolucionário possível para o niilismo dadaísta. Aquele aparece, cristalino, no panfleto de Hausmann de abril 1919:

> Não queremos democracia, liberalidade, desprezamos o coturno do consumo intelectual, não estremecemos diante do capital. Nós, para quem o espírito é uma técnica, um meio auxiliar. NOSSO meio auxiliar, nenhum nobre lavar as mãos em recolhimento: não cindiremos argutamente conceitos ou nos curvaremos diante do puro conhecer — nós vemos aqui somente meios de representarmos nosso jogo de conscientizar-se, do tomar consciência do mundo, impulsionados por nosso instinto: e queremos ser amigos daquilo que seja o açoite do homem tranqüilizado: vivemos para o inseguro, não queremos valor e sentido que acariciam o burguês — queremos não-valor e não-sentido! Nos revoltamos contra os compromissos de Potsdam-Weimar, eles não são criados para nós.
>
> Queremos criar tudo, nós próprios — nosso novo mundo! (...) Ele é: pelo próprio vivenciar! ! ![82]

Essa defesa de uma radicalidade corajosa e discricionária voltar-se-á, nesse início de história dadaísta, contra as outras vanguardas da época. Sem buscar sequer conciliação com aqueles cujos dardos apontavam para o mesmo alvo político, Dadá acusou-os, no primeiro manifesto dadaísta berlinense[83], de empreenderem apenas uma "resistência sentimental contra uma época", desprezando, nessa "gente que prefere sua poltrona ao ruído da rua", aquilo que entendia como posição idílica que "nada tinha a ver com as tendências dos homens ativos".

> Terá o expressionismo suprido nossa expectativa de uma arte que seja a agitação de nossos interesses vitais?
>
> NÃO! NÃO! NÃO!
>
> Terão os expressionistas suprido nossa expectativa de uma arte que queime na carne a essência da vida?
>
> NÃO! NÃO! NÃO!

Ainda que postulassem um patamar diferenciado das outras vanguardas, nessa crítica às formas de arte vigentes e, em especial, à recusa do Expressionismo de integrar-se ao ritmo alucinante da modernidade, os dadás não se diferenciam muito dos futuristas em sua campanha contra o "passadismo". A própria formulação de sua diferença aparece como um desafio que se concretiza apenas na instância do discurso, na torrente copiosa de adjetivos exaltatórios.

> O nome DADÁ simboliza a relação mais primitiva com a realidade do entorno, com o Dadaísmo uma nova realidade toma posse de seus direitos.
>
> A vida surge em uma confusão simultânea de ruídos, de cor e de ritmos espirituais que, na *arte dadaísta*[84], são imediatamente retomadas por gritos e febres sensacionais de sua audaciosa psique de todos os dias e em toda sua realidade brutal.
>
> Eis a encruzilhada bem marcada que distingue o Dadaísmo de todas as outras tendências de arte e sobretudo do Futurismo que imbecis têm interpretado ultimamente como uma nova edição do Impressionismo.
>
> Pela primeira vez o Dadaísmo não se coloca mais de uma maneira estética diante da vida. Ele lacera todas essas grandes palavras: ética, cultura e "interiorização" que são apenas capas para músculos débeis[85].

O esfacelamento do Dadá em Berlim, em que pesem as diferenças internas que opunham aqueles militantes mais comprometidos — caso dos comunistas Grosz, Heartfield e Herzfeld — à aparente insensibilidade política de Tzara, coincide com o fim de um período revolucionário. Superada a contingência política imediata, voltam a prevalecer aqueles motivos mais amplos de oposição antiburguesa e antiartística que, no caso dos dadaístas franceses — em especial, Breton, Aragon e Eluard —, serão germes, por sua vez, como em um ciclo vicioso, de um novo impulso de engajamento.

---

[81] HAUSMANN et alii, O que é o Dadaísmo e o que ele quer na Alemanha, in BAITELLO, *Dada Berlim Desmontagem*, 60-1. Vale mencionar que aqueles três pontos iniciais, em que pese o "tratamento dadaísta", pertencem ao repertório progressista da época.

[82] Panfleto contra a concepção de vida weimariana, in BAITELLO, op. cit., p. 63-4; cf. também HAUSMANN, *Courrier Dada*, p. 35-6.

[83] Datado de abril de 1918, assinado por Tzara, Jung, Grosz, Janco, Huelsenbeck, Preisz e Hausmann; in HAUSMANN, op. cit., p. 26-30.

[84] Grifo nosso.

[85] HAUSMANN, op. cit., p. 28.

■ ■ ■

De todas as vanguardas aqui citadas, o Surrealismo foi a que apresentou a associação mais estreita com um partido político. Não que essa vinculação se tenha dado de um modo orgânico; ao contrário, a relação dos surrealistas com o Partido Comunista Francês sempre foi tumultuada e desde o início palco de polêmicas e contradições.

Nos três primeiros anos do movimento, a questão do engajamento político permanece em segundo plano. No *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, que marca o ano de sua fundação, não há nenhuma reflexão que precise o lugar do movimento no âmbito da ação política. Detecta-se aí, no máximo, um clima vagamente anarquista de "não-conformismo absoluto", distante das intrincadas análises conjunturais que caracterizam o discurso político. Refere-se ele principalmente ao universo do poético, do campo de relações sobre o qual se assenta o ato de criação — a imaginação, o sonho, a memória, o maravilhoso. O "mundo real" surge apenas como o depositário de um racionalismo absoluto — o "reino da lógica" — que deve ser combatido em nome de uma existência poética, insuflada pela imaginação e norteada pela aspiração à liberdade. Nesse horizonte, não se delineia nenhuma utopia material, senão a busca de uma existência que seja a resolução de "dois estados aparentemente tão contraditórios, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*". A via para essa existência, única na qual o homem pode "pertencer-se por inteiro", é a poesia: "venha o tempo no qual ela decrete o fim do dinheiro e reparta, sozinha, o pão do céu para a terra!".

No arcabouço dessas reflexões, as questões materiais concernentes ao mundo real têm pouco espaço de definição. A realidade só não se apresenta como contraditória quando enfocada a partir desse universo imaginado conforme virtudes poéticas. Mas, em sua concretude, quando colocada as possibilidades de "aplicações do surrealismo à ação", esse mundo revela-se problematizado para o homem surrealista:

> Finjo, infelizmente, atuar em um mundo no qual, para conseguir perceber suas sugestões, seria obrigado a passar por dois tipos de intérpretes, uns para me traduzirem suas determinações, outros, impossíveis de encontrar, para impor a meus semelhantes a compreensão que dele teria. Este mundo, no qual suporto o que suporto (não queiram saber), este mundo moderno, afinal, diabo!, o que querem que eu faça nele?[86]

---

[86] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 58.

Resta uma vaga sugestão de que, ao agir sobre o espírito "como os estupefacientes", o Surrealismo pode criar "um certo estado de dependência e pode impelir o homem a revoltas terríveis", as quais, no entanto, se diluem em remotas ameaças de um Juízo Final sem protagonistas definidos: "O surrealismo é o *raio invisível* que um dia nos fará vencer nossos adversários". O maior empenho dá-se ainda no sentido da definição:

> SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de outra maneira qualquer, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.
>
> ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas até então, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a destruir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se impor a eles na resolução dos principais problemas da vida...[87]

A definição aqui apresentada refere-se essencialmente à experiência acumulada pelos surrealistas nesses primeiros momentos de existência, intensamente mergulhados nos experimentos com a escrita automática, que vinha sendo ensaiada, desde 1919, com *Os Campos Magnéticos* (*Les Champs Magnétiques*), com o sonho hipnótico e os relatos de sonhos. Essa procura de um fluxo de pensamento liberado de qualquer constrangimento racional e desvinculado de qualquer intenção estética ou terapêutica referia-se menos ao plano das artes e mais ao campo do desenvolvimento pleno do indivíduo, por meio da ampliação de seus horizontes para além do campo das associações lógicas, incluindo as zonas limites do inconsciente (e seus correlatos, da magia à loucura, passando pela atividade onírica).

A insistência na desassociação entre Surrealismo e literatura aparece explicitada na *Declaração de 27 de janeiro de 1925*, lançada pelo Bureau de Recherches Surréalistes. Dirigida a "todos os papagaios da crítica literária, teatral, filosófica e até mesmo teológica contemporânea", e declarando-se "especialistas da revolta", os surrealistas afirmam:

> Não temos nada a ver com a literatura: mas estamos capacitadíssimos, se necessário, a servir-nos dela como qualquer um.

---

[87] Ibid, p. 36.

> O *surrealismo* não é um meio de expressão novo e mais fácil, e nem uma metafísica da poesia;
>
> É um meio para a liberação total do espírito *e de tudo aquilo que é afim ao espírito.*
>
> Estamos muito decididos a fazer uma revolução.
>
> Acoplamos o termo surrealismo ao termo revolução unicamente para indicar o caráter desinteressado, destacado e até totalmente desesperado desta revolução[88].

Embora se digam desobrigados a corrigir os erros humanos, mas dispostos a mostrar ao homem "a fragilidade de seu pensamento", fazem uma "solene advertência" à sociedade: "Evitem cometer equívocos, dar um daqueles passos falsos típicos de seu espírito, porque não erraremos o alvo". Reafirmam que o Surrealismo não é "uma forma poética", mas "um grito do espírito que retorna em direção a si mesmo e está firmemente decidido, no desespero, a destruir os empecilhos e, se necessário, com martelos materiais!".

Essa ameaça, os surrealistas a cumprirão com empenho. Fiéis a uma ortodoxia e um radicalismo que já haviam manifestado desde os tempos dadaístas, postar-se-ão à vontade no papel de paladinos da ética e da moral antiburguesas, cobrando discriminadamente coerência e compromisso. Seu parâmetro, nesse momento, é, sobretudo, a defesa da liberdade, em especial a liberdade de espírito, "única aspiração legítima", e esta só poderá estar garantida pela via da imaginação, única instância da atividade mental que nos revela "o que *pode ser*"[89]. Não há nesse horizonte nenhuma utopia constituída em termos sociais; tampouco no presente pensa-se a associação entre indivíduos como construção de uma fraternidade. Associam-se por identidade de aspirações e apoio mútuo, mas os processos, em suma, permanecem assentados no indivíduo: é a "revolução do espírito", a qual, em primeira instância, revela-se no interior do próprio homem.

A ortodoxia com que cobram o cumprimento desses princípios resulta na tormentosa história de pequenos escândalos e rupturas que ocorrem no interior do movimento. Até 1930 já terão se afastado definitivamente ou tomado distância do movimento — contra outros tantos que aderiram a ele — uma boa parte dos que atuaram nesse primeiro lustro: Antonin Artaud, Roger Vitrac, Philippe Soupault, Ribemont-Dessaignes, Pierre Naville, Jacques Baron, Michel Leiris, Robert Desnos, Jacques Prévert, Max Morise, Georges Limbour, André Masson, Yves Tanguy e Raymond Queneau.

---

[88] ARAGON et alii, Dichiarazione del 27 gennaio 1925, in NADEAU, *Storia e antologia del Surrealismo*, p. 199.

[89] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 15.

Por outro lado, esse caráter radical revela uma sede de verdade, uma necessidade de perscrutar o interior do homem, de desvendar seus mecanismos ideológicos e a rede de relações sociais e psicológicas que o motiva. Mediante correspondência ou campanhas organizadas em sua imprensa, os surrealistas retomaram um procedimento que já havia sido testado durante o período dadá com a realização da enquete "Por que você escreve?"[90]. Em *La Révolution surréaliste*, de janeiro de 1925, propõem a seguinte questão: "Vivemos, morremos. Qual o papel da vontade nisso? Parece que se mata como se sonha. Não é uma questão moral a que colocamos. O Suicídio É UMA SOLUÇÃO?"[91]. Em 1929, a mesma publicação introduz uma enquete sobre o amor. Precedida de um texto no qual se afirma a convicção de que "a idéia do amor é a única capaz de reconciliar todos os homens", coloca-se em debate questões tão simples quanto desconcertantes como: "Como vê a passagem da *idéia de amor* ao *fato de amar*? Faria, voluntariamente, em nome do amor, o sacrifício de sua liberdade? Como julgaria um homem que chegasse a trair até mesmo as próprias convicções para agradar a mulher que ama? Crê na vitória do amor admirável sobre a vida sórdida ou da vida sórdida sobre o amor admirável?"[92].

Essa vontade de penetrar no âmago do desejo do homem, de rebuscar seus motivos e motivações, revela-se, em última instância, como uma maneira de problematizá-lo em sua inserção no mundo, de flagrá-lo no exato instante de eclosão do conflito entre desejo e consciência. Exacerbado à intransigência, esse procedimento, no seu limite, conduz à discriminação, de que o "Processo Barrès" constitui um exemplo. Um exemplo incômodo e inquietante, ainda que a exigência de definição possa pretender traduzir-se numa busca de maior transparência para as relações entre os homens e, mais, do homem para consigo mesmo[93].

Quanto às implicações do social nesse universo da "revolução do espírito" dos primeiros momentos do Surrealismo, elas não transparecem como preocupação imediata. Breton e seus companheiros tinham preservado do Dadaísmo uma rebeldia de forte inspiração anarquista, que se traduzia por um indisfarçado sentimento antipatriótico e antiburguês, que justificava, em parte, a necessidade daquela revolução. Porém, do ponto de vista político, configurava uma rebeldia sem direção precisa. Aquele que viria a ser o grande foco de inspiração de insurreição revolucionária, a Revolução Russa, sofria ainda as conseqüências de certo isolamento, imposto, por um lado, pelo envolvimento interno com a guerra civil, e, depois de 1921, com a tarefa de construção do novo regime; por outro lado, o boicote imposto pelos governos do Ocidente dificultava a divulgação de notícias daquela parte do mundo.

---

[90] Publicado em *Littérature*, dez. 1919/fev. 1920.

[91] Apud JEAN, *Autobiographie du Surréalisme*, p. 155.

[92] Ibid., p. 254.

[93] Sobre transparência e ideal poético no Surrealismo, cf. ALEXANDRIAN, *Breton*, p. 46.

O fato é que, nesse momento, os surrealistas demonstram uma certa desconfiança para com a URSS. Aragon chega mesmo a manifestar sua descrença no regime soviético, ao chamá-lo de "demente" em *Um cadáver*, panfleto ofensivo com o qual o grupo registra a morte de Anatole France. Pouco depois, ele voltará a afirmar sua "pouca simpatia pelo regime soviético", classificando a Revolução Russa como "uma vaga crise ministerial". Para ele, além do mais,

> ...os problemas que são colocados pela existência humana nada têm a ver com a desprezível e mesquinha atividade revolucionária que nestes últimos anos tiveram por palco o Oriente de nosso continente. Acrescento que essa pode ser definida como revolucionária apenas por meio de uma impropriedade de linguagem[94].

No entanto, essa animosidade em breve transformar-se-á em adesão. Nesse mesmo ano, 1925, Breton toma contato com um artigo de Trotski sobre Lênin, que o impressiona profundamente, levando-o a rever sua posição acerca da situação soviética e a escrever sobre o assunto[95]. Ademais, o agravamento da situação política e econômica do país também irá favorecer a virada do grupo em direção a maior definição em sua ideologia política. Nesse momento, vive-se sob uma coligação de esquerda, liderada por Edouard Herriot, e a França encontra-se estrangulada pelos empréstimos contraídos para as despesas de guerra e reconstrução (em 1925, a dívida nacional soma 300 bilhões de francos). Herriot, sustentado no poder pelo apoio dos pequenos industriais, comerciantes e investidores de pouca monta, não consegue debelar a crise, favorecendo o retorno, em 1926, de Raymond Poincaré[96].

Por fim, outro fator que irá estimular a aproximação dos surrealistas com outros grupos à esquerda foi o acirramento dos conflitos coloniais no Marrocos. Posicionando-se a favor dos rebeldes da região do Rif marroquino, liderados por Abd-El-Krim, e como reação ao apoio oferecido às autoridades francesas por intelectuais conformistas, Breton e seus amigos associam-se, por um curto período, aos editores da revista *Clarté*, da *Philosophies*, e da belga *Correspondence* para manifestarem conjuntamente seu repúdio à guerra. Desse contato, resulta o manifesto *A Revolução primeiramente e sempre*, na qual assumem o compromisso do engajamento político, admitindo o *alicerçamento social* da revolução pretendida. Os surrealistas começam, assim, a assumir o jargão do discurso político.

■ ■ ■

Mesmo inserindo sua atuação no âmbito do ativismo partidário, os surrealistas jamais irão abandonar a especificidade de sua própria revolução. Esse apego a seus princípios, que implica a continuidade de projeto próprio, será fonte de constantes polêmicas com os interlocutores externos e constantes conflitos no interior do grupo. A combinação de revolução surrealista com revolução social, que soa adequada e possível para Breton e seus companheiros mais próximos, não é convincente a outros ouvidos. Pierre Naville, comunista e membro do grupo, provoca, na abertura do ano de 1926, o primeiro grande debate à sombra dessa divergência. Ele faz publicar *A Revolução e os Intelectuais (Que podem fazer os surrealistas?)*, no qual questiona a adesão condicionada dos surrealistas à causa social, convocando-os à ação e defendendo a primazia da revolução material sobre a revolução do espírito[97]. Breton vai dar sua resposta em *Legítima Defesa*. Embora afirmasse sua aceitação do programa do PCF, evoca os pontos de discordância, deixando claro a independência do pensamento surrealista. Essa questão do envolvimento na prática da ação revolucionária acaba aparentemente se resolvendo em 1927, quando Aragon, Breton, Éluard, Péret e Unik se engajam nas fileiras do Partido Comunista Francês. Há resistência de ambos os lados: os comunistas desconfiam dos surrealistas e no interior do movimento olha-se de soslaio para o ingresso dos "cinco"[98].

Coerentes com suas posições, a nova condição de militantes não afasta os surrealistas de suas atividades no interior do grupo. No ano seguinte, estas configuram um momento de grande produção artística: Breton publica *Nadja* e *O Surrealismo e a pintura*, Aragon seu *Tratado do*

---

[94] ARAGON, Comunismo e Rivoluzione, in NADEAU, op. cit., p. 188.

[95] BRETON, Leon Trotski: Lênin; in FACIOLI, *Breton-Trotski*, p. 74-8.

[96] Poincaré, que havia estado no governo de 1918 a 1924, primeiro como Presidente e depois como Primeiro Ministro, era, na verdade, o responsável direto por essa mesma crise, na medida em que confiara na promessa de que a Alemanha, mediante a "cláusula da culpa da guerra", do Tratado de Versalhes, arcaria com o custo dessas despesas. Representante dos interesses do capital financeiro e da indústria metalúrgica pesada, Poincaré era um político conservador, defensor de uma política externa expansionista, e fora responsável pela invasão do vale do Ruhr, em 1923.

[97] Anteriomente ele já havia defendido a impossibilidade de produção de uma arte nova, antes que a revolução estabelecesse condições propícias para isso; cf. GENDRON, *El Surrealismo*, p. 79.

[98] Estes tentam se conciliar com seus companheiros, de um e outro lado, publicando *À luz do dia* (*Au grand jour*), documento através do qual justificam seu engajamento partidário e fazem profissão de fé na revolução social.

estilo, organizam-se duas exposições surrealistas, sendo uma individual de Max Ernst, e comemora-se o Cinqüentenário da Histeria. Esse breve momento de calmaria produtiva logo será substituído pela agitação de sempre. No início de 1929, Breton e seus amigos irão promover, mediante correspondência, um recenseamento ideológico, dentro e fora de suas fileiras, que culminará em uma reunião cujo principal objetivo — a perspectiva de uma ação comum — é deixada em segundo plano para se transformar em um verdadeiro tribunal, em cujo centro se encontram os jovens redatores da revista *Le Grand Jeu*. A reedição de um processo nos moldes do caso Barrès, embora em versão improvisada, irá provocar indignações e novos enfrentamentos. O movimento sofrerá algumas perdas e o momento exigirá de Breton uma redefinição. No final do ano aparece o *Segundo manifesto*. Abre-se um novo momento de tensão. Devido ao sectarismo acusatório com que Breton contempla inúmeros de seus ex-companheiros, estes se associam na publicação do panfleto *Um cadáver*, referência direta ao artigo homônimo produzido pelos surrealistas a propósito de Anatole France.

Essa manifestação dos injuriados inaugura o ano de 1930, que será bastante convulsionado na história política do movimento. Breton passa a distanciar-se cada vez mais do PCF, à medida que se revela a verdadeira antinomia dessa sociedade: a efetiva incompatibilidade entre o pragmatismo do Partido e a incapacidade de os surrealistas se sujeitarem a seus comandos. As hostilidades de parte a parte parecem recrudescer. Já no *Segundo manifesto*, Breton assumira um tom cético de insatisfação. Ao mesmo tempo que afirmara, "sem reservas", sua adesão ao materialismo histórico, declarara sua dificuldade em assumir essa opção nos termos exigidos:

> Isso depende apenas de nós — quero dizer, desde que o comunismo não nos trate como bichos estranhos destinados a exercer em suas fileiras a basbaquice e a desconfiança —, nós nos mostraríamos capazes de cumprir integralmente, do ponto de vista revolucionário, com nosso dever[99].

Depois de descrever o interrogatório ao qual teve de se submeter para ser aceito na militância partidária, ele reclamara do "enfraquecimento do nível ideológico" do partido:

> ...o pouco que aprendi, nesse sentido, com minha experiência pessoal dá a medida do resto. Pediram-me fazer na célula "do gás" um relatório sobre a situação italiana, especificando que eu deveria me ater somente aos dados estatísticos (produção de aço, etc.) e, *sobretudo, nada de ideologia.* Não pude[100].

Fica aqui evidenciada a natureza do choque entre Breton e o Partido que, no decorrer dos sucessivos Congressos, reorienta oportunisticamente sua atuação, sempre pautada pelos interesses da URSS, em termos tanto de política interna quanto externa.

Entrementes, Aragon e Sadoul viajam a Karkov, na URSS, convidados para a Segunda Conferência Internacional dos Escritores Revolucionários. Esse congresso, promovido pela UIER — União dos Escritores Revolucionários, organismo que tem na sua retaguarda a RAPP — Associação Russa de Escritores Proletários, instala-se com o principal objetivo de impulsionar o desenvolvimento de uma literatura proletária nos países ocidentais. Uma das resoluções da Conferência será explícita nesse sentido: "Reforçar imediatamente e ampliar a criação literária dos operários sob todas as suas formas"[101]. Essa diretriz, por sua vez, obedece à estratégia da Internacional Comunista, que, em momento de radicalização, atua para enquadrar os partidos comunistas nacionais e fazer valer sua tática de "classe contra classe", estabelecida em 1928, que vê na produção de uma arte própria um instrumento de reforço da luta dos trabalhadores.

Durante a Conferência de Karkov é feito um balanço da situação das artes no contexto francês, pelo qual se conclui que a literatura proletária na França se acha em atraso com relação à de outros países, e que a literatura nacional, devido a certa estabilidade do capitalismo nesse país, repousa em mãos de "intelectuais burgueses e pequeno-burgueses". Detecta-se, ainda, a manutenção de "pontos de vista idealistas sobre a literatura e a arte" e que estas estão distantes de se tornar um "meio de ativar a luta de classes"[102]. Tal diagnóstico leva à resolução de se instaurar na França, sem demora, um organismo que congregue os ativistas de esquerda do meio literário.

A participação na Conferência faz com que Aragon se torne um adepto ainda mais entusiasta da revolução soviética, em franco contraste com suas posições no período inicial do movimento. Antes de deixar Karkov, juntamente com Sadoul, endereçam à UIER — União Internacional dos Escritores Revolucionário uma carta de adesão à linha geral da Conferência, na qual fazem o mea-culpa de seus erros no âmbito da atividade literária, reconhecem a necessidade de subordinarem essa atuação ao controle do Partido e acabam renegando aquilo que, na sua visão, indispunha o Surrealismo com o materialismo dialético: "toda ideologia idealista (sobretudo o freudismo)" e o trotskismo, uma "ideologia social-democrática e contra-revolucionária"[103].

---

[99] In BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 91.

[100] Ibid., p. 92.

[101] Apud AMEY, L'experience française du théâtre d'agit-prop, in AMEY, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, Tomo III, p. 131.

[102] Apud IVERNEL, Introduction Générale, in AMEY, op. cit., Tomo I, p. 14.

Aragon deixa também publicado em Karkov, na revista da UIER, os versos de *Frente Vermelha*. Divulgado em Paris, esse poema, no qual Aragon faz o elogio à URSS e, num arroubo de inspiração revolucionária, propõe que se "abra fogo" sobre León Blum e sobre os "ursos sábios da social democracia", acaba por lhe valer uma acusação de incitamento ao crime e deixa-o na iminência de ser levado à cadeia. Breton sai em defesa do companheiro publicando *Miséria da Poesia*, no qual apóia esse texto — mesmo não reconhecendo nele nenhum grande valor literário, por tratar-se de um "poema de circunstância" —, em nome de uma defesa mais ampla do "significado profundo do ato poético", e considerando a ameaça de processo um atentado "arbitrário e profundo à liberdade de pensamento".

No entanto, a postura de Aragon revela-se ambígua. Aparentemente, ele recua das posições assumidas durante sua viagem. Porém, em seguida, lê-se, numa breve notícia no *L'Humanité*, em março de 1932, que Aragon rejeita o apoio oferecido por Breton, em virtude das acusações que este faz ao partido no corpo de *Miséria da Poesia*. Esses episódios confusos acabam por marcar o rompimento de Aragon com os surrealistas. De parte destes, com omissão de Breton, sai publicado em março de 1932 uma versão detalhada do "caso Aragon", com o sugestivo título de *Palhaço*, incluindo um "atestado", firmado por Eluard, no qual acusa Aragon de má-fé e termina com uma frase de Lautréamont: "Toda a água do mar não é suficiente para lavar uma mácula de sangue intelectual"[104].

Uma outra circunstância correlata vem agravar ainda mais a tensão existente entre o Partido e o movimento, acelerando o processo de ruptura que ocorreria mais tarde. É a exclusão de Breton e seus companheiros da AER — Associação dos Escritores Revolucionários, criada na França em cumprimento à resolução da Conferência de Karkov.

A partir daqui, Breton começa a colocar-se, paulatinamente, em oposição ao Partido e ao governo soviético. Em 1933 ocorre o Congresso pacifista de Amsterdã-Pleyel, promovido pelo Partido Comunista, com a intermediação de Henri Barbusse e Romain Rolland. Breton apóia o Congresso, mas com severas restrições, que torna públicas através de *A mobilização contra a guerra não é a paz*. Neste texto, critica o "idealismo e a mística da não-violência", acusando-as de ser "fundamentos e pilares de todo imperialismo e de toda opressão". Parafraseando um "velho *slogan* capitalista", e acrescentando-lhe o viés da luta de classe, termina o texto com a frase: "Se quiserem a paz, preparem a guerra civil".

---

[103] Apud NADEAU, op. cit., p. 315-7.

[104] ELUARD, Attestato, in NADEAU, op. cit., p. 321-2.

O olhar de Breton, no confronto com o de Aragon, estava seguramente mais afinado com o panorama que se descortinava à frente. A crise econômica atingira duramente a França a partir de 1931, depois de um breve período de aparente prosperidade, propiciado pela conquista da estabilização do franco em 1928, com Poincaré. Quando começam a chegar os primeiros reflexos da "grande depressão", os países europeus vêem seus créditos serem cortados pelo governo norte-americano e sofrem com a retração do mercado de exportação, com a falta de liquidez de capital, com a queda dos preços das matérias-primas e produtos agrícolas. As medidas recessivas colocadas em execução para conter a crise acabam por provocar, em conseqüência, uma indigesta onda de greves e manifestações dos trabalhadores.

Na França, a situação política acompanha naturalmente esse quadro de crise. À queda de Herriot, em dezembro de 1932, depois de apenas seis meses de governo, segue-se uma sucessão vertiginosa de gabinetes, sem que se dê encaminhamento satisfatório ao combate à crise econômica. Entrementes, cresce a insatisfação com o parlamentarismo. O ano de 1934 vai testemunhar um agravamento da situação política. Grupos fascistas tentam um golpe contra o parlamento, ameaçando o governo do primeiro-ministro Daladier, que manda dissolver à bala as manifestações de rua. Os comunistas, inspirados pela linha antiparlamentarista de Maurice Thorez, dirigente do PCF, reforçam o tumulto. Na seqüência, ocorre uma greve geral. Em face dessa grave situação, artistas e intelectuais organizam-se em um Comitê de Vigilância e Breton escreve *Apelo à luta*, um libelo convocando a unidade de ação contra a escalada fascista. No entanto, esse alerta só repercutirá em 1936, quando Thorez, obedecendo à nova diretriz do Comintern, lança a proposta de uma Frente Popular, representada pelos comunistas, socialistas e republicanos socialistas que culminará com a eleição de Léon Blum, ainda nesse mesmo ano[105].

Em 1935, um novo fato político vai atrair a atenção de Breton e compor o cenário para o *round* decisivo do embate entre surrealistas e comunistas. Nesse ano, URSS e França assinam um pacto de assistência mútua em caso de guerra. Esse acordo serve como pretexto para sediar, em Paris, o Congresso dos Escritores para a Defesa da Cultura, que prevê a discussão de um programa de intercâmbio cultural entre os dois governos. Os surrealistas são deixados de fora dos trabalhos de organização e prevê-se sua participação pela presença de um único orador representando o grupo. Agravando ainda mais a situação, às vésperas do evento, Breton envolve-se em um incidente com o escritor russo Ilya Ehrenburg. Este havia escrito recentemente um artigo repleto de ofensas aos surrealistas. Ao encontrá-lo casualmente na rua, Breton revida, a tabefes, cada uma dessas ofensas, provocando a indignação dos organizadores do Congresso que pretendem, a partir daí, excluí-lo totalmente do evento. Graças à parlamentação de Crevel, no entanto, os surrealistas conseguem concretizar a participação prevista anteriormente, e Eluard fala em nome do movimento, lendo em plenário uma comunicação escrita por Breton.

---

[105] Apesar dessa iniciativa, os comunistas farão oposição ao governo do socialista Blum, com a organização de greves e ocupação de fábricas.

O Congresso, da perspectiva comunista, obedece à orientação, estabelecida a partir de 1933, de que a classe operária e os intelectuais revolucionários deverão desenvolver uma arte própria e reavaliar, buscando incorporá-la, a herança cultural do passado. Abre-se, pois, o caminho que vai consagrar a postura zdanovista e que culminará, em 1934, na adoção da tese do realismo socialista pelo Primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos. Breton, em sua comunicação, não só não deixa escapar as dissimulações que apenas disfarçam com firulas uma aproximação com a arte burguesa, como atinge em cheio o significado do próprio pacto franco-soviético.

Se, depois disso tudo, a relação entre os surrealistas e o Partido se torna insustentável, a publicação, em agosto, dois meses após o Congresso, do panfleto *Quando os surrealistas tinham razão* marca uma ruptura definitiva. Aqui, o grupo encabeçado por Breton faz as mais ácidas críticas ao regime soviético e ao "culto idólatra" de Stálin, colocando-se francamente na oposição.

Em 1936, o processo de radicalização política na URSS, com a onda de expurgos (1936-38), leva Breton a aliar-se a outros segmentos da esquerda independente e, juntos, formam um Comitê que pretende tomar posição em face dos "processos de Moscou". Em contraste com seu ex-amigo Aragon, que segue militando submissamente no Partido e assume a defesa do realismo-socialista, Breton permanece dedicado intensamente à militância, combatendo em duas frentes: contra o fascismo e contra o totalitarismo stalinista. Sua independência política acaba por aproximá-lo de forma mais direta daquele a quem sempre admirou e defendeu: Leon Trotski.

Em 1938, Breton viaja ao México e encontra-se pessoalmente com o líder russo, que se encontra em plena articulação da IV Internacional e, coincidentemente, preocupado com a situação das artes soviéticas. A convite dos editores da revista norte-americana *Partisan Review*, Trotski voltara a escrever sobre arte, o que não fazia sistematicamente desde suas reflexões em *Literatura e Revolução*[106]. Breton chega, pois, num momento em que o líder russo está receptivo à discussão da problemática da arte no eixo do pensamento político, embora seu alheamento das questões artísticas, por conta de suas tarefas políticas, impeça-o de compreender com clareza as posturas surrealistas[107].

No entanto, essas pequenas discordâncias não se interpõem de maneira inconciliável entre os dois e logo Breton e Trotski engajam-se na idéia de reunir artistas e intelectuais da esquerda em torno de uma Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente — FIARI. Com esse objetivo à frente, escrevem, a quatro mãos, o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*[108]. Em seu retorno a Paris, Breton dedica-se com empenho à organização do projeto. Em janeiro de 1939, publica-se o primeiro número do órgão da FIARI, a revista *Clé* (que terá ainda um segundo número em fevereiro do mesmo ano). No entanto, as dificuldades de articulação das seções nacionais da FIARI em outros países, certas posições dissidentes no interior do grupo de Breton, o rompimento de Rivera com Trotski, e, por fim, o assassinato deste em 1940 irão provocar o fracasso do projeto[109].

A eclosão da guerra vai, naturalmente, acelerar o processo de desarticulação momentânea do grupo surrealista parisiense. Breton é mobilizado para trabalhar como médico na escola de pilotagem de Poitiers. Com a entrada dos nazistas na França, ele é preso em Marselha e submetido a intensos interrogatórios. Por fim, consegue exilar-se no Estados Unidos, ali permanecendo entre 1941 e 1946, quando finalmente retorna a seu país. Até sua morte, em 1966, continuará produzindo ativamente. Sempre fiel ao ideário surrealista, dirige novas publicações — *Médium* (1952), *Le Surréalisme même* (1956), *La Brèche* (1961) —, organiza exposições — a última, a Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, ele a fará um ano antes de sua morte —, e marca posição política diante dos graves eventos da ordem mundial, como é o caso de sua intervenção, em 1958, contra a Guerra da Argélia.

---

[106] Cf. Gérard ROCHE, Introdução: Breton, Trotski e a FIARI, in FACIOLI, op. cit., p. 17-8.

[107] Cf. BRETON, Visita a Leon Trotski, in FACIOLI, op. cit., p. 62.

[108] Por estratégia política, o texto recebe a assinatura de Breton e Diego de Rivera, amigo e anfitrião de Trotski no México.

[109] A última carta de Breton a Trotski, tratando de todos esses assuntos, data de junho de 1939. Cf. ROCHE, op. cit., p. 25-33.

■ ■ ■

É surpreendente, à primeira vista, que, no bojo de um movimento tão fértil e tão ativo, o teatro não tenha encontrado seu lugar. De fato, não se pode falar de uma "dramaturgia surrealista" pois embora os surrealistas — o próprio Breton entre eles — tenham escrito peças, essa produção aconteceu fora dos marcos de existência oficial do movimento, ou, pelo menos, não corresponde às características gerais do movimento. *Por favor* (*S'il vous plaît*) e *Me esquecerás* (*Vous m'oublierez*), de Breton e Soupault, foram encenadas no contexto das manifestações dadaístas em 1920. Das peças de Aragon, *Ao pé do muro* (*Au pied du mur*) foi posta em cena, em 1925, por Artaud, e *O armário de espelho uma bela tarde* (*L'armoire à glace un beau soir*) foi apresentada no ano seguinte. Depois disso, só em 1935 vamos assistir a uma peça da safra dos surrealistas, com a representação, em Praga, de *O tesouro dos jesuítas* (*Trésor des jésuites*) de Aragon e Breton. Fora do movimento, Ivan Goll seria um autor considerado surrealista, e a crítica, à época, saudou sua obra *Matusalém* (montada em Berlim, em 1922) como o primeiro texto dramático surrealista.

Em princípio, de modo geral, o que se infere das afirmações e depoimentos é que os surrealistas não gostavam de teatro. Essa conclusão seria coerente com a rejeição surrealista a toda e qualquer forma preestabelecida de arte. O Surrealismo não se apresenta, em momento algum, como uma escola ou um "estilo" artístico: sua revolução refere-se antes à ampliação dos horizontes da investigação do homem acerca de si mesmo, tentando abranger zonas que transcendem o universo do pensamento racional. Concerne, portanto, a uma dimensão poética e, nesse sentido, e apenas nele, se faz literatura — ou objeto artístico, seria mais adequado dizer.

Há um elemento na natureza própria do teatro que representa um obstáculo intransponível à aceitação dos surrealistas. Breton nos fala dele na *Introdução ao Discurso sobre o pouco de realidade* — "... Oh, teatro eterno, você pede não apenas que se interprete o papel de outro, mas, como determina esse papel, mascaremo-nos a sua semelhança, e o espelho diante do qual passamos nos devolve uma imagem alheia a nós mesmos"[110].

A objeção que Breton faz ao romance presta-se, também, perfeitamente à dramaturgia: "A especulação literária é ilícita à medida que coloca, afrontando um autor, personagens que ele declara estar no certo ou no errado, após tê-las criado do nada"[111]. Como pretender criar fora de si algo que, para ser legítimo, deve ser ato espontâneo e interior de conhecimento?

Se os princípios do Surrealismo não favorecem a dramaturgia, muito menos a forma plena do teatro, contemplada a encenação. A penetração no universo onírico, a escrita automática, o acaso objetivo não se prestam a uma reedição, forçada sob forma de ensaios e construção da cena. A *re-presentação* contraria o caráter de primeiridade da criação surrealista, sua marca essencial de espontaneidade, de captação sumária de um instante (sonho, inconsciente, acaso) fugidio. A encenação interpõe entre o ato de criar — o *gesto* de criação — e o objeto criado um número excessivo de mediadores. Para os surrealistas, esse esforço de construção que se dá a partir do fruto original da criação já não interessa: cai na fossa comum das "obras de arte".

Isso talvez explique por que as peças escritas pelos surrealistas vieram à luz apenas nas extremidades do período de maior rigor do movimento (ou fora desse marco). Nessas peças, por mais que se possa adivinhar indícios de procedimentos surrealistas[112], estes não representam o *modus faciendi* dos surrealistas-dramaturgos.

Do ponto de vista temático, tais peças configuram um universo ilógico que às vezes parece parodiar o teatro de *vaudeville*, com suas personagens burguesas envolvidas em casos de traição, detetives e crimes passionais (*Por favor*), ou o melodrama (*Armário de espelho*), ou ainda remete-nos diretamente à linguagem incoerente das peças dadaístas com personagens-objetos — um guarda-chuva, uma máquina de costura e um robe de chambre (*Me esquecerás*). Os diálogos não propõem uma interação comunicativa e tampouco há desenvolvimento de quadro a quadro, ato a ato (*Por favor*) que nos auxilie a constituir uma trama. A presença constante do metateatro (*Ao pé do muro*, *Por favor*) indica um vínculo de atualidade com as outras vanguardas e revela que, em primeiro plano, acha-se em xeque o próprio teatro. Na encruzilhada entre o Dadá e o Surrealismo, essa dramaturgia reafirma, para empregar os termos de Matthews, "a negação do direito das forças convencionais e conservadoras de inibir a livre expressão no teatro, (...) a subjugar as formas sacrossantas, repudiar os princípios estéticos estabelecidos e

---

[110] Apud BEHAR, *Sobre teatro dada y surrealista*, p. 20.

[111] Apud MATTHEWS, *Theatre in Dada and Surrealism*, p. 8.

[112] Henri Béhar, por exemplo, detecta a presença de escrita automática e sugestões de acaso objetivo em *Por favor*; BEHAR, op. cit., p. 144. Efetivamente, Breton afirma que, na peça, a personagem Létoile descreve uma situação que revela a presença do acaso objetivo, antes mesmo que essa noção fosse formulada; cf. BRETON, *Entretiens*, p. 139-40.

estar alerta a todas as regras em deferência ao espírito de revolta e iconoclastia"[113].

Adivinha-se nessas características referências externas à tradição literária culta; uma preferência pelos gêneros "menores" que sempre agradaram, de modo geral, às vanguardas: o cabaré, a revista, o *vaudeville*. Em *Nadja*, Breton afirma:

> Para mim, mergulhar verdadeiramente nas profundezas do espírito (...) é voltar à rua Fontaine, no "Théâtre des Deux-Masques"... Apesar do pouco que gosto do teatro, aí compareci, há algum tempo, coma esperança de que a peça não fosse má, tanto a crítica se mostrava irritada com ela, a ponto de exigir-lhe a interdição. Em meio aos piores exemplares do gênero "Grand Guignol" que constituíam, em geral, o repertório desse teatro, ela pareceu grandemente deslocada: convenhamos que isso não é pouco. Devo confessar a grande admiração que experimentei por *Les Détraqués*, que é e será, ainda por um longo tempo, a única obra dramática (quero dizer, escrita unicamente para a cena) da qual quero me recordar[114].

No contexto de toda a produção surrealista, e à luz de seus princípios, não é de surpreender que essa dramaturgia ignore por completo a realidade política e o discurso ideológico. Como todos os seus outros "produtos", a peça escrita pelos surrealistas passa ao largo de considerações de natureza sociológica ou recusa-se a refletir a dimensão factual de suas atividades militantes. Mais do que isso, censura explicitamente o uso da arte para fins de campanha ideológica, como fica evidenciado na condenação do realismo-socialista soviético. Um teatro que unisse arte e militância resultaria forçosamente no agitpropismo, tão duramente repudiado pelos surrealistas. A instância na qual se manifesta, portanto, essa vinculação com o político é a espetacularidade do cotidiano, a mesma que, exceto pelos expressionistas, marcou toda a vanguarda da época. No entanto, se comparado ao Dadá, o Surrealismo foi muito mais contido em suas manifestações e eventos escandalosos. Esse certo arrefecimento do gosto pelo escândalo — coletivo e sistemático no Dadá — não significou um abrandamento da agressividade surrealista, mas a transferência para outras modalidades, ainda que próximas, de atuação. Circula-se aqui em âmbito mais restrito, menos público, do círculo de artistas e intelectuais (e, naturalmente, no meio político). Engendram-se novas formas de interferência, sempre levadas a provocar grandes impactos: inquirições, tribunais, rupturas. As "aparições públicas" do Surrealismo — em menor número que durante o período dadá — vão acontecer, não em espetáculos próprios, mas durante as *performances* alheias. E, fato curioso, muitas delas ocorrem durante representações teatrais. Sintomaticamente, o Surrealismo tem como marco inicial a interferência de Breton em *Coração a gás*, de Tzara e termina, com ares de encenação, na interferência de Breton durante conferência de Tzara, em 1946, na Sorbonne, onde o ex-dadaísta profere uma conferência sobre "O Surrealismo e o após-guerra".

É, porém, com Artaud que temos, do ponto de vista do teatro, a relação mais significativa. É com ele, Vitrac e Soupault que Breton provoca a primeira grande ruptura da fase oficial do movimento. Pode-se ver nisso um ato simbólico de rompimento com o modelo de teatro que o surrealista abomina. O projeto do Teatro Alfred Jarry por Artaud, Robert Aron e Vitrac, inaugurado em 1927, corresponde, para Breton, a uma preocupação estética que desmerece os antigos vínculos com o movimento. E, efetivamente, Artaud e Vitrac eram homens de teatro antes de serem surrealistas, do mesmo modo que Breton era surrealista antes de ser comunista. Porém, é igualmente inegável que Vitrac e principalmente Artaud levaram consigo o germe do Surrealismo. Se tomarmos os escritos deste último, veremos que ali transparece, em toda a extensão, a marca de sua filiação ao movimento.

No entanto, Breton não quis (ou não pode) ver, por trás da aparência do fenômeno, o lugar no qual poderia ocorrer a química que resultaria na idéia de um teatro surrealista. Artaud empreendeu essa tarefa sozinho, imerso na loucura, no delírio, no oculto, no interior mais profundo de seu eu, mais do que jamais qualquer outro surrealista conseguiu.

---

[113] MATTHEWS, op. cit., p. 7.

[114] BRETON, *Nadja*, p. 45-6.

Capítulo II

TEMAS E DRAMATURGIA

Hoje também
a rima do poeta
é carícia
slogan
açoite
baioneta

Maiakóvski

Opondo-se ao "drama rigoroso", do qual nos fala Szondi e Rosenfeld, a dramaturgia da virada do século vê abrir-se diante de si um leque infindável de possibilidades inovadoras. O rompimento com os cânones oitocentistas da "peça bem feita" desobriga o artista a submeter a criação dramática ao tripé necessário de um *acontecer presente intersubjetivo*[1], ou seja, de construir a obra dramatúrgica dentro dos estreitos limites de um desenvolvimento temático necessariamente atrelado à esfera das relações inter-humanas, constituindo-se como uma continuidade motivada, no âmbito de uma relação espaço-temporal sempre ancorada no presente.

A dramaturgia das vanguardas vem introduzir nesse panorama uma série de elementos perturbadores, que vão desordenar de modo surpreendente essas normas restritivas. Valendo-se, por exemplo, das investigações no âmbito das artes visuais, os artistas introduzem na dramaturgia procedimentos emprestados a essas outras artes, como os recursos da montagem e da colagem, favorecendo, desse modo, a descontinuidade, em detrimento de uma progressão ordenadora de conflitos. Promovem a desordenação do tempo presente, introduzindo nele elementos que não estavam contidos na representação do drama rigoroso, como a simultaneidade e o jogo entre passado, presente e futuro. Destroem, assim, a capa de invisibilidade que encobria o narrador, contaminando a obra com traços épicos. Desobedecem também à norma da causalidade necessária no desenvolvimento da trama ao dar espaço ao acaso, ao inusitado, ao estranho, que interferem na construção lógica do universo interpessoal. Essa mesma alogicidade impõe-se no fluxo da linguagem, exaurindo as relações dialógicas de seu caráter formador de sentido.

---

[1] SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, p. 60.

Da introdução do *nonsense* à explosão da própria sintaxe, da exploração das "palavras em liberdade" ao "fluxo do inconsciente", os artistas-dramaturgos das vanguardas operam para a recriação da linguagem: neologismos, línguas inventadas, linguajar dialetal e vulgar. De modo similar, valorizam, no âmbito da criação de personagens e enredos, a força dessacralizadora do grotesco, do "humor destrutivo", do metateatro, da obscenidade.

Também no âmbito temático revela-se essa mesma atualidade desejada para a pesquisa formal. Coerentemente, os temas e motivos da modernidade estão fortemente enraizados no contexto contemporâneo. O mundo sacudido por comoções sociais, o avanço do capitalismo colonialista, as disputas entre as nações, movidas pelo desejo de poder, todos esses componentes da atualidade política do início do século repercutem nos textos produzidos e encenados à época. Aí ressoam os ecos da cidade moderna — a velocidade, a máquina, a produção em série —, compondo o poderoso cenário do drama tragicômico do homem moderno. Esse é o espaço hegemônico do burguês, atrelado a seus vícios e ambições, harmonizado, satisfeito, com o cenário e o ritmo da metrópole capitalista. Ele é alvo preferencial do humor mordaz e da crítica ferina dos autores do período. Da perspectiva histórica, a Primeira Grande Guerra ergue-se como marco divisor de águas. A partir dela, os engajamentos políticos se definem com maior clareza e trazem para o palco os subtemas correlatos: nacionalismo, pacifismo, jogo político interno das nacionalidades, problemas étnicos e religiosos.

Longe de ser arbitrária, essa escolha de temas e procedimentos se faz de acordo com a especificidade do programa de cada movimento e de seu envolvimento político, e são introjetadas diferentemente segundo sua ótica particular: de sintomas de degeneração da humanidade a objetos de exaltação. O confronto, de caráter exemplar, entre a produção de cada grupo, no eixo de seus desenvolvimentos específicos ao longo das três primeiras décadas do século, pode nos fornecer um interessante quadro da exploração desse universo instigante e assustador que gerou e acolheu as vanguardas.

Entre os escombros da civilização

Dadas as características do Futurismo italiano, a dramaturgia de F. T. Marinetti, se não é única, é a obra que, em seu conjunto, melhor permite avaliar e pontuar o desenvolvimento do teatro no interior do movimento. Do ponto de vista político, a primeira peça significativa de Marinetti é *Rei Baldoria* (*Re Baldoria*)[2], uma rebuscada alegoria gastronômica dos mecanismos de poder e da revolução, que tem como cenário o Reino dos Citrulli (Reino dos Parvos), localizado em "uma época vagamente medieval". Tem como protagonistas o rei e sua corte, composta por seu capelão, Fra Trippa (Frei Tripa), seus Ajudantes de Cozinha Sagrados, Torta, Soffione (cana de sopro) e Bechamel, seus vassalos Sogliola (solha), Triglia (salmonete) e Sardella (sardinha), por Masticafiele (mastigafel), Superintendente das Cozinhas, por Pancotto (bolacha), Superintendente das Cantinas, por Anguilla (enguia), "conselheiro de todas as pessoas educadas, mimo e comediante improvisador", pelo Idiota, Poeta de profissão, pelos Policiais da Digestão Pacífica, e pelos *affamati*, os esfomeados, liderados por Famone (grande fome). Como dramaturgia, a peça mantém a relação dialógica, divisão tradicional em quatro atos e certo encadeamento espaço-temporal, embora extrapole qualquer realismo, dado o desenvolvimento fantasista do tema e o tratamento grotesco, radicalizado em seus aspectos escatológicos, das situações e personagens. Quanto ao gênero, Marinetti apresenta-a como "uma tragédia satírica", e, de fato, esta é a tônica predominante, com misturas originais de elementos cômicos, farsescos e dramáticos. Algumas personagens denunciam claramente uma filiação *clownesca*, como é o caso do próprio Rei Baldoria, assim caracterizado:

> Um enorme nariz verruguento o anuncia de longe. Um tufo de cabelo enfarinhado revolteia-se-lhe no meio da testa; duas pesadas argolas de ouro pendem de suas orelhas musgosas; duas suíças de estopa parecem ampliar-lhe as bochechas rechonchudas e coradas. Oscila sobre sua cabeça um barrete de veludo cor de chocolate, similar pela forma a um pudim, com uma espiga de trigo em lugar de pluma.

---

[2] Trata-se de sua segunda peça — embora seja a primeira a ser publicada e encenada —, e é anterior ao lançamento oficial do movimento. Escrita em 1905, na versão francesa *Roi Bombace*, ela foi encenada pela primeira vez apenas em 1909, por Lugné-Poe. Uma tradução possível do título da peça seria *Rei Pândega*. Optamos por manter o nome original desta e de todas as personagens em italiano, indicando entre parêntesis a tradução. Para esta análise, utilizamos a versão original publicada em CALENDOLI, *Teatro F. T. Marinetti*, vol. II, p. 1-253.

> Seu casacão de veludo cor de creme é estufado pela pança enorme que lhe oprime as coxas, as quais estão ensacadas em uma malha cor sangue de boi. Caminha penosamente, como sobre carvão ardente, pousando com agonia os pés enormes, que lhe doem sempre, não obstante a largueza dos sapatos.
>
> No flanco esquerdo tintila a *Suculenta*, longa espada de ouro, cuja extremidade se alarga em forma de colher. Ele brande um garfo de ouro ornado de pedras preciosas (insígnia de poder supremo) e tem sempre atado sob o queixo um guardanapo bordado a ouro.

O Rei Baldoria é referido, ao longo do texto, como "Tripa Sagrada do Mundo", "Intestino dos Intestinos", "Grande Estômago do Reino dos Citrulli". Seu castelo, o Castelo da Abundância, também está assimilado à idéia de comida e digestão: sua "arquitetura apetitosa" assemelha-se, de longe, a "colunatas de chocolate, terraços besuntados de ouro, balcões de torrones aerados e varandas ornadas de festões de frutas cristalizadas".

Essa tônica alegórica de um mundo fantasiado de cozinha-intestino de um sistema político mantém-se também na configuração do conflito da peça: uma fome generalizada, crônica, que assola o Reino dos Citrulli. Enquanto o rei e sua corte empanturram-se em lautos banquetes — ao mesmo tempo que, para seu público externo, alardeiam as virtudes do jejum —, o povo está à beira de uma revolta. Os Ajudantes de Cozinha Sagrados, ambiciosos de poder, negociam com o Rei uma saída para a crise. Propõem-se a promover um banquete pantagruélico para todos os súditos, com o que prometem aplacar o ardor revolucionário. Acuado, o rei concorda com a idéia e entrega o castelo aos articuladores do plano. Porém, antes que o festim finalmente ocorra, o rei tem um mal súbito e morre, supostamente de fome, mas, há suspeitas de uma indigestão crônica. O terceiro ato, apropriadamente denominado "A orgia", desenrola-se como um banquete grotesco e macabro, no qual é servido como repasto, entre outras especiarias, o próprio rei e toda sua corte. Pela interferência de Santa Putredine (Santa Putrefação), o rei e seus acólitos são vomitados por seus devoradores. Arma-se, então, um tribunal para o julgamento dos Ajudantes de Cozinha, acusados de "manipulação e salgamento" do "corpo augusto" do Rei e de sua corte. Os Ajudantes de Cozinha são, por fim, absolvidos, graças à complacência do rei. A sentença é proclamada por Frei Trippa: "Queira agora a Vossa Majestade ratificar esta sentença com três explosões do gás contido no intestino real, à guisa de assinatura ou de selos indeléveis e sibilinos".

Entrementes, dos Pântanos do Passado, espécie de cemitério do reino, ressuscitam todos os cadáveres que, putrefatos, emergem das águas fétidas e lodosas. Seqüentemente, arma-se o palco de uma nova revolta dos famintos, sob a liderança de Famone, desta feita sob o olhar irônico e enigmático de Santa Putredine. Os revoltosos clamam pela morte do rei — ameaçado de novamente ser engolido. O fim da peça, irresoluto, deixa entrever um círculo antropofágico vicioso, que irá perpetuar-se sem solução.

Do ponto de vista dramatúrgico, a peça é bastante irregular. Embora possa predominar o tom irônico e farsesco da paródia e da sátira, a retórica dos diálogos, e, em especial, dos longos relatos que povoam toda a peça, tira-lhe um pouco o ritmo cômico. Da metade em diante da peça, a partir do banquete e da interferência de Santa Putredine, acentua-se a predominância do escatológico. A linguagem é rebuscada e plena de heresias e morbidez — embora não haja termos chulos —, e reforça o clima sinistro do desenrolar da antropofágica luta pelo poder. O cheiro à podre que invade a cena junto com a bruma, na cena de ressurreição dos mortos, é mais uma metáfora da degenerescência do homem, condenado a apodrecer nos braços do destino.

> Formigam todos, levantam-se e avançam, agitando a fronte mascarada de podridão enegrecida e de lábios murchos, de onde escorre a putrescência amarronzada. Suas pálpebras semi-abertas sobre os abismos sinistros são ornadas de grandes moscas azuis que parecem incrustradas na pele terrosa, como safiras em couro de Córdova!
>
> Ouvem?... Seus esqueletos tinem como o entrechocar de espadas! Seus dedos fazem um rumor de castanholas! Suas mamas pendem sobre o tórax, como saquinhos vazios. Eles não estão nem mortos nem vivos! Se decompõem desde sempre entre meus braços!... São meus filhos... os amantíssimos filhos de Santa Putredine!...

Embora seja uma peça povoada de ação, o que predomina são as longas falas e as histórias carregadas de intenções simbólicas. Como aponta Calendoli[3] no prólogo à edição da obra, "os diálogos são sobrecarregados de imagens coloridas e insistentes, que exercitam um contínuo poder centrífugo, impedindo ao espectador de representar-se limpidamente a individualidade de cada personagem". Devido a esse rebuscamento lingüístico e imagético, é quase impossível deslindar significados isolados nas falas ou nas pequenas ações. Se as personagens mantêm uma tendência, do ponto de vista filosófico ou comportamental, que pode ser detectada genericamente, é quase impossível, em contrapartida, traçar delas um perfil global, seja pelo verbo seja pelo comportamento.

---

[3] "Introduzione", in CALENDOLI, *Teatro F. T. Marinetti*, p. XIX.

No entanto, estamos distantes do monólogo projetado do Expressionismo. As personagens não são desdobramentos de um autor que permanece, eixo unificador, por trás de todas elas. Aqui as vozes são efetivamente plurais e juntam-se para salmodiar o vil destino dos homens. A peça não é a visão delirante de uma subjetividade, mas a fantasia cínica de um observador arguto.

Talvez, de todas as personagens, Baldoria seja o mais cristalino em seu esboço de pinceladas largas, caricaturais, um outro herói-sem-caráter da linhagem ubuesca. No reino da fome, ele tem o poder político e é o administrador do "Intestino Universal", consagrado pelo poder religioso, representado pelo glutão Frei Trippa. Tanto um quanto outro são hedonistas, infantis em sua gula e ânsia de satisfação imediata. É essa regência do princípio do prazer que provoca a crise famélica crônica do reino: a faustosidade do banquete real administrado pelo Cozinheiro-Chefe Panciarguta (pançarguta), por ocasião da Páscoa, provoca o esvaziamento das finanças do Estado, empobrecendo-o por três anos. É exatamente a morte de Panciarguta, abrindo lamentosamente o Ato I, que revela a crise: sem seu Cozinheiro-Chefe, eminência parda do regime, o reino se descobre falido e faminto, à mercê das rebeliões.

Há uma grande personagem ausente na peça: as mulheres. Delas, ouve-se apenas uma voz, logo no início, que se despede, aos palavrões, de Soffione. Todas as mulheres, mais a Rainha Salsetta, abandonam o Reino dos Citrulli pelo reino vizinho de Baccelloni. Soffione comemora esse êxodo, pois as mulheres, segundo ele, ostentam uma "repugnante sobriedade" à mesa e uma "luxúria habitual", que dá ao sexo a primazia sobre o almoço. Além de tudo, não sabem "apreciar o aroma do bom vinho". Na contrapartida feminina, se o autor não dá às mulheres espaço para exporem com clareza seus motivos, estes transparecem, afinal, nos impropérios que dirigem aos homens ao se retirarem: "Canalha! Padre! Hipócrita!... Impotente! Porco! Porcalhão!", e mais "Velhaco! Patife!" e, novamente, "Brocha!".

Do lado dos habitantes do reino encontra-se a figura de Famone, espécie de líder da turba famélica, personagem ambígua, misto de agitador e oportunista. Para ele, o rei é um ingênuo, um imbecil "demasiado honesto" e se opõe, em princípio, ao "salgamento" do cadáver real proposto pelos Ajudantes de Cozinha. No entanto, é justamente ele quem irá deglutir o rei no banquete redentor e, no final da peça, exigirá novo ato de canibalismo. Seu comportamento parece reproduzir aquele dos outros famintos, que, no final de contas, só reivindicam o poder para uso próprio: "Quero estrangular o rei", diz um Faminto, "para roubar seu ouro, com o qual comprarei cortesãs fascinantes"; "quero estrangular o padre", diz outro, "e criar uma nova religião, da qual serei papa e talvez Deus".

Apesar de estar dedicada a Filippo Turati, Enrico Ferri e Arturo Labriola, figuras eminentes do movimento socialista italiano[4], há quem veja na peça o desencanto de Marinetti com o socialismo[5]. É inegável que ele nivela os homens — tanto os poderosos quanto os que lutam pelo poder-, num mesmo patamar de mesquinho pragmatismo e, de fato, não faz uma leitura do mundo à luz das teorias socialistas. Seu enfoque é poético-metafísico, schopenhaueriano. Marinetti exibe um profundo pessimismo com a insaciabilidade do homem viciado na sociedade voraz e corrupta e, assentado sobre os escombros da mitologia cristã, desfaz a ilusão de qualquer utopia[6]. As personagens engasgam-se com suas próprias ambições e não há ninguém, do agitador ao poeta, que possa indicar um caminho. Famone é exemplo dessa revolta que se nutre de si mesma, de suas próprias ações, num moto voraz contínuo. Sua fome gigante, como diz o próprio nome, exige o ódio e a revolta para se alimentar. Se chegasse ao poder, seria apenas mais um "rei vicioso" da estirpe de Baldoria, talvez um pouco mais violento. O Idiota, por sua vez, revela uma mesma gula insaciável, só que, distante das coisas materiais, atém-se apenas às necessidades do espírito:

> FAMONE — Malditos dentistas!... Reivindicamos a nossa dentadura de carnívoros, para remastigar o rei e ressaborear a liberdade!...
>
> IDIOTA — A Liberdade?... Não é coisa que se come! Conhece o esforço de superar um obstáculo, de escalar uma muralha ou uma montanha inacessível? Essa é a Liberdade... Ao assalto, então!... Não grite: "Cheguei". Jamais chegarão!... Mais alto!... Mais alto!... Mais alto!... Sentir o hálito exasperante do topo que se avizinha incha-os de Inútil e de Absoluto!... Eis a absurda embriaguez da Liberdade. Por outro lado, que fariam, sobre o topo soberano?... Seriam esmagados pelas grandes nuvens tatuadas como pele-vermelha e emplumadas de raios multicoloridos!... E as Estrelas se burlarão sempre mais de vocês!...

---

[4] Turati (1857-1932) foi deputado pelo Partido e fundador da primeira revista socialista italiana, "Crítica Social"; Ferri (1856-1929), advogado e professor de Direito, pertenceu aos quadros do Partido até 1908, e Labriola (1843-1904), sociólogo e professor de filosofia, foi o grande divulgador e crítico das obras de Marx, mantendo correspondência com Engels e publicando ensaios acerca do materialismo histórico, moral e religião.

[5] Cf. CALENDOLI, op. cit., p. XVI.

[6] Vale lembrar que esta peça é de 1905, cronologicamente pré-futurista, e, portanto, antecede o momento de euforia do movimento com a sociedade moderna.

Esse beco sem saída é excessivo para o Idiota, o artista que sonha com o infinito, que é o mais nobre de todos porque em suas veias corre o "próprio azul do céu" e em cuja alma nascem "flores-de-lis". Ele, voluntariamente, imola-se, único mártir, durante a revolta final. À medida que se aproxima o desenlace da peça, o cerco vai-se fechando cada vez mais, sufocante, sobre as ilusões e as vaidades de poder humanas.

Nessa metáfora gastronômica da insaciedade humana, cabe também a metáfora do teatro como "palco do mundo". Ela se revela pela boca de Anguilla, um poltrão bufo, momentos antes que Santa Putredine apareça, no final do Ato III.

> ... O homem é uma tragédia hilária, que nunca será representada... e que se ensaia, incessantemente (...) Os nossos desejos apaixonados são os atores presunçosos e veementes desta prova fantasmagórica... Inexplicavelmente, na sala crepuscular, todos aqueles artistas gesticulando caem um após outro, depois dois a dois, depois quatro a quatro, morrendo com um braço levantado, enquanto declamam uma tirada... muito antes que se levante a cortina!... Fora, cai pouco a pouco a Noite das Noites... pela qual a escuridão que reina no teatro vai-se tornando sempre mais lógica! De repente, um ator furioso rompe uma vidraça ao cair... O bafo da noite absoluta gela o suor sobre os corpos dos sobreviventes, que se esforçam em ser mais trágicos ou mais divertidos, sem aterrorizar ou fazer rir os outros espectadores, a não ser a velha estrela cadente do sono e do tédio (...) Mas virá, finalmente, o dia no qual os muros do teatro ruirão à volta dos atores... Estes, então, continuarão a declamar no céu infinito, representando sua própria agonia no imenso anfiteatro do firmamento, coroado, cada qual em sua escadaria, de jovens Estrelas de nudez resplandecente e florida... Agora, veja, sobre os cadáveres convulsos dos últimos atores, o verme, único triunfante e único espectador, rirá muito porque será o último a rir!
>
> A humanidade?... É uma criança apenas nascida, pendurada na teta da terra, à qual arranha com seus pequenos dedos unhados, já contraída pelos espasmos da agonia.

A embriaguez e o pressentimento do desfecho iminente turba-lhe os pensamentos e o faz delirar. Como o Idiota que, no momento de agonia, se crê mais sangue azul que todos os reis, como os *affamati* que anseiam a glória de reinar, Anguilla, em sua demência, também extravasa seu delírio de poder. Da pequenez de sua condição humana, o homem sonha ser Deus, mas tropeça — melancólico cômico de contraste! — na materialidade de seu corpo e, condicionado por este, de seu estreito

universo filosófico. No Reino dos Citrulli, a dimensão metafísica do homem é reprimida por essa insuficiência: aqui, os homens pensam e sentem com o baixo ventre.

> Não existe horas, no Reino dos Citrulli!... O tempo não é senão um modo de cortar, em muitas fatias ilusórias, aquele interminável chouriço que se chama Eternidade!... Eu não posso parar, e me chamo Sempre! (...) Eu sou o espírito insaciado da Fome (...) Eu me chamo Sempre! (Delirando, com gestos frenéticos) Portanto, sou Deus!... (Pensativo) Não... Pois a náusea me faz sofrer... como Cristo!... Isso! Sou o filho de Deus, e levo no ventre a minha cruz!...

Depois, brandindo um pedaço de carne e um copo de vinho, põe-se a dançar: "Comam! (Estende o garfo) Este... é meu corpo!... Bebam!... (Estende a caneca) Este é meu sangue!...", ao que retrucam Salame e Pappone: "Tenho fome!", "Morro de fome!". A associação com a mitologia cristã está também explicitada na idéia de que o banquete seria o "Grande Banquete", o reino prometido, o "banquete pacificador do estômago e das almas". Mas, com habilidade política, Frei Trippa reverte essa mitologia no interesse da manutenção do poder. Ele transforma o reino prometido em uma ilusão. Em seu discurso, como advogado de defesa dos Ajudantes de Cozinha, justifica a busca do homem pelo "banquete paradisíaco" como a causa dos excessos cometidos pelos rebeldes:

> Primeiro, se fez crer aos homens que esta ceia seria preparada na terra... Depois, para maior segurança, se anunciou, ao invés, que seria degustada depois da morte... ceia celeste, invenção sugerida por uma astúcia prodigiosa!... Os estômagos, por muitos séculos, ficaram satisfeitos... Mas, ai de mim! Certos filósofos, ou seja, certos indivíduos dedicados a cozinhar indigestos in-folios, esmagando o epigastro contra a quina da escrivaninha, quiseram, lamentavelmente, ressuscitar a infeliz idéia de Cristo!...
>
> "Seguramente" — declararam — "o futuro Banquete será terrestre e não celestial!... E isso deverá realizar-se logo, no tempo e no espaço!..." Foi aquela uma grande imprudência gastronômica! Desde então, o estômago humano espera, não vê acontecer nada e, às vezes, se rebela!... Na noite passada, os Citrulli persuadiram-se de que estavam degustando o Banquete Ideal... As brutalidades que se manifestaram foram apenas cólera de garotinhos frustrados! Em suma, o progresso sonhado pelo estômago humano é vão, pois o palato e a língua, sendo dotados de uma quantidade infinita de apetite e de disposição, são necessariamente insaciáveis!...

> Nenhuma melhoria é possível, na felicidade digestiva! Nada contenta os estômagos, porque nada os preenche!... Os estômagos viciados exigem um nutrimento mais delicado e mais variado!... Sua sensibilidade é tanto mais imperiosa quanto mais se satisfazem suas exigências. A abstinência entorpece o Estômago Universal... A abundância o exaspera...

De todas as personagens, a mais enigmática é a da Santa Putredine, a começar por sua configuração: um "grande fantasma espírico de bruma azulada", cujo rosto redondo e achatado varia de cor, vermelho de dia, "como um sol ao entardecer", e verde à noite, "parecendo tênue e lustrina como a face da lua refletida em um pântano". Sol e lua, masculino e feminino, espírito da luz e das trevas, onipresente e onipotente — "seus desmesurados braços, lassos, semelhantes a echarpes de fumaça, acariciam o horizonte" —, etérea e sinistra, ela é a figura mítica que surge para recompor a (sua) ordem no reino desgovernado. Em sua primeira intervenção, dirige-se ao rei, que se encontra ainda no interior do estufado Famone, apaziguando-o: "Consola-te, pois o meu hálito abrasado e sufocante dará em breve vida a toda uma ninhada de reis viciados e carnívoros como fostes! Esta é a lei suprema!... Desfazer-se em uma morte ilusória, para recompor-se e renascer idênticos!... É a lei da decomposição que governa o mundo".

A presença sinistra desse ciclo de vida e morte, que se confirma no final, perpétuo e estéril, aponta para um pessimismo que, em sua índole, pode ser associado ao tom simbolista ainda fortemente presente na peça[7].

Santa Putredine revela-se como uma entidade mítica, poderosa e inevitável, um destino criado pelo próprio homem, materializada dos vapores fétidos e putrefatos que exalam dos Pântanos do Passado: o homem prisioneiro de seus próprios vícios. No esquema trágico grego, ela seria um *deus-ex-machina* que interfere para evitar que a tragédia se consuma, não para poupar o homem, mas para perpetuar sua agonia no gozo permanente de sua falha trágica: "Rompi com um estalar de dedos a porta granítica da Morte... E ei-los!... Reconduzo-os todos, mais vivos do que nunca, para lançá-los nos braços potentes e cruéis da Dor... (...) Oh, Dor imemorável do Mundo!...". Ela é a Eternidade e a isso condena os homens.

> Eu sou a autora da ressurreição!... Eu sou a Deusa da Fecundação e da Destruição!... A Deusa de mil braços e da dupla cabeça!... Todos esses espectros vivem e dançam no meu hálito fétido, como átomos dourados em um raio de sol!... Sou eu que crio e faço crescer esplêndida as plantas viscosas de pistilos eretos como minúsculos falos!... Sou eu que uno as flores obscenas, mais quentes e mais sequiosas, das vulvas!... Diante da eterna realidade da natureza, eu sou a força absoluta e única que resta sempre idêntica a si mesma!... E me manifesto no desabrochar de uma rosa, na decomposição de um cadáver, no sorriso de um menino e no urro de uma tigresa no cio! Eu sou a Deusa triunfante das orgias e das alcovas... (...) Quando me mostro, o ritmo da vida se acelera freneticamente e a Destruição acelera seus massacres!
>
> Este tridente simboliza a minha tríplice força. Criação! Destruição! Regeneração! Aquilo que chamam "a morte", não é senão uma das inumeráveis mudanças de cuja sucessão se constitui a Vida!... Não digam: "Morreremos amanhã!... Eu vivo!... Eu estava morto!". Mas, digam antes: "Eu sou uma partícula do cadáver eterno e vivente da Natureza!..."

No final da peça, surge seu filho, o Vampiro Ptiokarum, um dos "policiais da digestão pacífica". É para ele que a Santa revela ter ressuscitado os mortos, lançando-os todos "a caminho da eterna primavera da fome e da sede". Por intermédio do sangue, o vampiro absorve o pensamento dos moribundos, que depois recita para a mãe, como menino obediente. No entanto, nada há de profundo: "De fato, os homens nunca são sábios, a não ser na hora da agonia". Famone ainda insiste em comandar uma nova rebelião, clama por Justiça, Igualdade e Liberdade e exige que o rei e seus asseclas sejam dados novamente à deglutição. No entanto, seu embate final é com a Santa, que o chama de D. Quixote "de elmo de sangue", que passa "saltitando com seus cavalos de apoteose". Famone a ameaça, enquanto o vampiro, visivelmente entediado, cochila.

> FAMONE — (gritando alto, em pé sobre a tina que cobre Rei Baldoria) Estou farto de você, Santa Putredine, e de tua solene testa solar!... As tuas palavras vermelhas me queimam o cérebro!... Estou farto de teu vampiro demasiado culto!... Vá embora ou farei insurgirem-se contra ti todos os Famintos... Você quis acabar com a ilusão do próximo festim porque se sente morrer a fogo lento (...) Eu me sinto imortal! (...) Estou farto de você... Te detesto!... Oh, rebelemo-nos, meus amigos, contra Santa Putredine, esta prostituta que nos engana!

---

[7] Não esquecer que Marinetti começou sua carreira literária no interior do movimento simbolista francês. Em 1905, ele funda em Milão a revista internacional *Poesia*, com Sem Benelli e Vitaliano Ponti. Colaboram nela os expoentes do Simbolismo francês.

> SANTA PUTREDINE — Não há jeito de detê-los!... Serrar seus dentes?... Mas, os dentes renascem sempre mais rapidamente!... Logo vocês comerão uns aos outros!... Depois, cada um saboreará o próprio corpo, deliciando-se!... E então (zombeteira) poderão ficar satisfeitos!
>
> O VAMPIRO PIOTKARUM — (despertando um momento para continuar a recitar sua lição) Com o passar do tempo, os Citrulli vão aperfeiçoando os seus maxilares na arte de se devorarem uns aos outros com crescente agilidade... Eis o único progresso possível!
>
> FAMONE — Remastiguemos Baldoria! Remastiguemos Frei Trippa!
>
> SANTA PUTREDINE — Comam eles, pois! Decidam-se! Isto não acalmará o vosso apetite!... E não tereis uma gota de felicidade... A felicidade está em algum outro lugar! (Fazendo um gesto em direção ao horizonte). Ptio!... Ptio!... Acorda!... (indicando o crânio quebrado do Idiota) Você quer comer este cérebro branco impregnado de azul?...
>
> O VAMPIRO PTIOKARUM — Não! Me repugna... como os outros, mãezinha!... Eu já tive uma indigestão de Citrulli! Estou... exausto! (Dorme)

A rubrica que encerra a peça indica que, em seguida, Santa Putredine agarra o vampiro e, forçando-lhe a abertura do bico, deixa-o vomitar um jorro de sangue "densíssimo", cujo fluxo se avoluma, inundando a cena como um rio revolto e caindo "sobre a tragédia como uma cortina suprema".

Rei Baldoria é uma peça da qual é difícil precisar o sentido, que se esfuma na atmosfera densamente simbolista e na torrente copiosa das falas das personagens. No entanto, é inegável que, mesmo mediante essa bruma, pode-se encontrar nela personagens de certa materialidade, de certa consistência filosófica, que se agrupam em torno a uma fábula macabra e cômico-grotesca para desnudar a natureza dos homens e de seus contratos sociais. O pessimismo de Marinetti difere do dos expressionistas à medida que, na peça italiana, alcançando o Apocalipse, este se perpetua em renascer predestinado. Não existe, portanto, uma projeção utópica, não existe uma possibilidade de redenção, pelo menos no âmbito desta peça. No entanto, se esta é, hoje, uma interpretação quase inevitável do seu conteúdo, Marinetti deu mostras de não pensar assim, pois ele retoma a mesma metáfora gastronômica em *Para além do comunismo* como ponto de partida para o elogio de seu projeto de articracia:

> Mesmo que fosse possível saciar todos os estômagos, sempre haveria aqueles que saberiam conquistar para si refinadíssimas refeições privilegiadas.
>
> É preciso excitar a fome espiritual e saciá-la com uma grande arte estupenda e aprazível...
>
> É preciso dar a todos a vontade de pensar, criar, despertar, renovar e destruir em todos o desejo de suportar, conservar, plagiar. Enquanto as últimas religiões agonizam, a Arte deve ser o nutrimento ideal, que reanimará e consolará as raças inquietíssimas, insatisfeitas e desiludidas pelo sucessivo desabamento de tantos banquetes ideais insuficientes.

Marinetti resgata, do universo de *Rei Baldoria*, dois personagens que poderiam garantir uma associação frutífera para a construção de sua articracia:

> ... o dinamismo artístico inovador do Poeta-Idiota, escarnecido pela multidão, funde-se com o dinamismo insurrecional do libertário Famone, para propor à humanidade, como solução única do problema universal, a Arte e os Artistas revolucionários no poder[8].

Destacados da trama da peça, essas personagens são aqui projetadas por Marinetti como a associação ideal do revolucionário com o artista. No entanto, essa aproximação de Famone ao Idiota, se pensado no contexto da peça, pode resultar em uma associação extravagante, mas, seguramente, bem distante da eficácia pretendida por Marinetti. De fato, em *Rei Baldoria*, o futuro não pode ser vislumbrado e essas personagens são inteiramente engolidas pelo tenebroso círculo vicioso de que se constitui a trama. Do ponto de vista político, no que concerne à construção de uma utopia, a produção seqüente de Marinetti não oferece nada comparável à porta aberta à redenção do Expressionismo. No entanto, o projeto utópico terá lugar na dramaturgia marinettiana sob a forma de atualização do presente: o futuro é o hoje, no elogio da era da máquina, da velocidade, na aceitação da modernidade. A crítica do presente faz-se necessidade de aceitação do presente, de defesa do presente, e, em vez de construção do futuro, empenha-se na tentativa de impedir a contaminação pelo passado.

* * *

Como *Rei Baldória*, a peça *Vladimir Maiakóvski, uma Tragédia*[9] sofre forte influência do Simbolismo. Erige um mundo estranho, fantasioso, algo aterrorizante, que nos aponta para a desagregação do homem no interior de um sistema social em colapso. Mais próximo da lírica que da dramática, é um texto sem trama, um verdadeiro "emaranhado de imagens"[10] cujo alto teor metafórico pode conduzir a múltiplas interpretações, sempre, porém, fortemente ancoradas na situação política dos anos que se seguem à malograda tentativa de revolução de 1905.

---

[8] MARINETTI, Para além do comunismo, in BERNARDINI, *O Futurismo italiano*, trad. de Aleksandar Jovanovic, p. 244.

[9] MAIAKÓVSKI, *Théâtre*, p. 23-44.

O choque causado por esse fracasso e as seqüentes perplexidade e indefinição que se abateram sobre segmentos da esquerda, embrenhados na espinhosa tarefa de redefinir caminhos, alianças e estratégias, atingiram em cheio a personalidade sensível e inquieta de Maiakóvski. O título da peça, fixada pelo feliz acaso de um censor distraído, coloca em seu devido lugar a personagem do poeta, interpretada por Maiakóvski. No dizer de Pasternak, "o título não era o nome do escritor, mas o sobrenome do conteúdo"[11]. A evolução do texto acompanha a angústia e a impotência profundamente sentidas pelo poeta diante de um mundo em desagregação. Nesse sentido, a peça pode ser entendida como um monodrama[12] e suas personagens como desdobramentos de seu autor e personagem central: o próprio poeta.

As personagens não possuem nome próprio — exceto Maiakóvski — e são identificadas por seu aspecto de aleijão: Homem sem Cabeça, Homem sem uma Orelha, Homem sem uma Orelha e uma Perna; ou, então, sua condição é definida por um atributo: Mulher com uma Lágrima, Homem com Dois Beijos, Velho com Gatos Pretos e Secos[13]. São personagens sobre as quais pouco se pode especular: não têm história, nem papel social, tampouco suas deformidades denunciam qualquer causa física. São seres mutantes numa sociedade em mutação.

No primeiro ato, a peça se constitui sob um clima de revolta, cujos indícios concretos não nos revelam a origem da ameaça indefinida que paira no ar. O palco desse drama é a cidade e seus grotescos habitantes mutilados. A cidade é um espaço hostil, ameaçador, porque seu cenário indiferente não oferece proteção real a seus habitantes.[14] Por outro lado, essa cidade, morada dos homens, aparece indefesa e ameaçada, porque sofre, por extensão, dos mesmos males que afligem seus habitantes: "Dizem que o sofrimento se amplifica sobre a cidade...", "... uma culpa ignorada se expia na cidade, os homens se agrupam e fogem", "... a ira incha os rios sobre a testa da cidade".

Nessa "cidade tentacular", engendra-se uma revolta de Mão dupla. Em primeiro lugar, os objetos, as "coisas sem alma", ameaçam engolir os homens, atacando-os, obrigando-os a recuarem: "... os dentes brancos do teclado enfurecido agarram-se às mãos do pianista". Os objetos adquirem vida e vontade próprias, substituindo-se aos homens. Duplo de refúgio e armadilha, a cidade é o palco impassível do sofrimento dos homens, pertence a quem a conquista. Em sua aparência de neutralidade, acolhe a ameaça e expulsa os homens. Sendo apossada, aos poucos, pelas "coisas sem alma", torna-se, em si mesma, potencialmente, objeto desse processo de "coisificação". No final do primeiro ato, essa revolta já parece concretizada:

> As vitrines das lojas de vinho
> como sob o dedo de Satanás
> jorram salpicando
> as garrafas empalhadas.
> O alfaiate, aturdido,
> observa suas calças
> se levantarem, sozinhas!
> e escapulirem, sem pernas dentro!
> Bêbada,
> abrindo uma bocarra escura,
> uma cômoda vagueia
> fora do quarto de dormir.
> Os espartilhos deixam
> nas pontas dos pés
> as tabuletas "Robes et modes"

De sua parte, os homens pretendem reagir. Seus alvos são os objetos e a "arrogância dos gordos". Porém, não há nenhum impulso de ação; eles detêm-se na palavra incitatória, na sugestão de imagens vitoriosas:

> Busquem os gordos nas mansões de caracóis,
> batuquem a alegria sobre o couro de suas panças.
>
> ....
>
> Inchem suas panças arrogantes
> e os bolos de suas bochechas gordas.

---

[10] RIPELLINO, *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, p. 46.

[11] Apud RIPELLINO, op. cit., p. 46.

[12] Ibid., op. cit., p. 46.

[13] Na montagem original da peça, a dificuldade de concretização dessas personagens em cena foi resolvida pelo emprego de figuras de papelão pintadas, realizadas por Filonov, que os atores transportavam diante de si. A cada fala, os atores, de guarda-pó branco, apareciam por detrás das figuras e se dirigiam ao público. Moviam-se lentamente e sempre em posição frontal, dada a bidimensionalidade das "máscaras"; cf. RUDNITSKY, *Russian and soviet theater*,p. 13.

[14] Na montagem original da peça, Ilya Shkolnik pintou os cenários como aglomerados dos de casas, postes, telhados e ruas, numa composição compacta, com traços firmes e esquemáticos, isenta de figuras humanas, como se fosse um organismo com vida própria; cf. RUDNITSKY, op. cit., p. 13.

Os homens parecem imobilizados numa ação apenas cerebral e a única mobilização a que se entregam com mais freqüência é a corrida em desespero. As notícias da revolta, das quais somos informados pelos relatos, não nos fornecem indícios de uma articulação humana concreta. Na fala do Homem sem um Olho e uma Perna, no final do primeiro ato, temos um retrato do momento culminante da grande confusão instalada:

> Corri tão ligeiro quanto uma injúria.
> Minha outra perna
> está atrasada um quarteirão.
> Agora,
> vocês que gritam
> ao monstro
> velho, gordo
> inimigos adiposos
> procurarão em vão
> um homem no mundo
> que tenha os dois pés
> semelhantes!

No seio desse embate, ocorre ainda um desdobramento: o confronto entre as "coisas sem alma" e a alma dos homens. Nesse processo de desintegração, os homens pensam distinguir-se das "coisas" por possuírem uma alma, pois, afinal, ela é o elemento que os diferencia dos animais e objetos. A alma é afirmação divina da natureza humana, seu elo com o sagrado, seu duplo impregnado de sentido religioso (homem = corpo + alma). No entanto, também a alma dos homens parece querer escapar-lhes. O Poeta exclama:

> Eu a busco
> ela, a alma,
> essa invisível,
> que leva as flores da cura
> para seus lábios em chagas.

Mais do que isso, ela adquire uma vida própria, reproduz do homem igual vitalidade e independência. Torna-se estranha, alheia a nossa vontade, algo sinistra, aproximando-nos dos motivos grotescos românticos do "homem sem sombra" e do "duplo"[15]:

> V. MAIAKÓVSKI —
> De fato, uma vez pus-lhe a Mão em cima
> a alma
> ela apareceu,
> em trajes comuns azuis
> ela disse:
> "Queira sentar-se!
> Há muito que o espero.
> Quer uma xícara de chá?"

Esse mundo é ameaçador porque parece motivado por uma força sinistra que escapa a nosso controle. O "homem sem alma" possui uma percepção íntima da fragmentação — porque, ao contrário do "homem sem sombra", não pode constatar no espelho a ausência de sua outra metade. Esse motivo é correlato à configuração grotesca do "riso infernal": "... a sensação de estar sendo acometido por um poder estranho, desumano"[16]. Desse modo, o homem alheia-se de si mesmo, estranhando seu próprio ser e colocando em xeque sua humanidade.

A certeza teológica que garante ao homem uma alma é, assim, posta em dúvida. O Homem do Rosto Alongado questiona se as coisas não teriam "uma alma diferente". Talvez essa proposição reflita uma escusa covarde de se impor diante daquilo que é obscuro e incontrolável, um conformismo diante de algo maior que si mesmo.

> VELHO COM GATOS —
> Vejam!
> É preciso quebrar as coisas!
> Apesar de suas carícias, farejei aí o inimigo.
> HOMEM DE ROSTO ALONGADO —
> Talvez, as coisas, é preciso amá-las?
> As coisas, não terão elas acaso uma alma diferente?
> HOMEM SEM UMA ORELHA —
> Vê-se tanto por aí coisas costuradas às avessas,
> corações sem ira,
> surdos ao ódio.
> HOMEM DE ROSTO ALONGADO — (aprova, satisfeito)
> Mais do que uma boca arrancada,
> muitas dessas coisas têm a orelha costurada.

Assim como os objetos têm orelhas — o que significa que estariam assumindo o corpo dos homens —, talvez estejam também assumindo sua alma. Isso lhes daria uma natureza semelhante à do homem e atenuaria seu caráter sinistro. Por outro lado, as almas se equipariam aos objetos e adquiririam valor utilitário, deslocando-se da esfera da natureza humana para aquela do consumo:

> Minha alma,
> dela se fará
> anáguas tão elegantes!

---

[15] Cf. KAYSER, *O grotesco*, p. 109 e 122-3.

[16] Ibid., p. 109.

Assim, fica evidenciado esse "desmembramento" da unidade humana; o homem efetivamente perdeu sua alma e encontra-se verdadeiramente duplicado entre um corpo que se fragmenta e uma alma que ganha vida independente. Esse processo de "coisificação" da alma, que marca sua transferência para os objetos, do mesmo modo que a "humanização" das coisas, que ganham pedaços da anatomia humana, parecem constituir um mundo em reversão.

Todos esses motivos — o homem sem alma, a cidade, a "revolta dos objetos"[17], o homem em mutação — são motivos grotescos enraizados no Romantismo alemão e francês. Wolfgang Kayser nos fala da "dissolução de toda ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevem a toda uma cidade"[18]. O grotesco assim caracterizado se constitui como "contraste indissolúvel", justaposição de realidades que não poderiam coexistir em um mundo pacificado: "Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança"[19]. Na normalidade se insere o imprevisto de feições sinistras e reduz o homem à inação, pelo medo e pela perplexidade. Ele já não reconhece seu meio e não mais encontra ali seu lugar.

A esse motivo da cidade alheada associa-se o da "animosidade do objeto". Também as "coisas" extrapolam o limite de suas funções, como que animadas por algo externo e superior a elas, e ameaçam tomar o domínio do homem. Trata-se, aqui, do "caráter demoníaco de um mecanismo que, uma vez desencadeado, passa a desdobrar-se de forma tumultuosa, pondo fora dos eixos a ordem de todo um setor"[20].

Paralelo a todo esse "estranhamento" do mundo e das coisas, o homem assiste ao processo de metamorfose de seu próprio corpo. A mutação, aqui, associa-se necessariamente à mutilação, cuja causa direta permanece obscura. Poderia ser resultado da voracidade dos objetos em revolta — um canibalismo grotesco — ou um reflexo da desagregação do próprio sistema social: o homem em ruínas. A soma dessas duas possibilidades em uma unidade, tornada a primeira significante e a segunda significado de um mesmo signo, pode nos fornecer uma possível chave para a metáfora[21]. Assim, a "insídia dos objetos" representaria o homem subjugado pelo mundo materialista da produção no interior do Capitalismo.

---

[17] Este, aliás, um dos títulos pensados por Maiakóvski para a peça.

[18] KAYSER, op. cit., p. 66.

[19] Ibid., p. 61.

[20] Ibid., p. 99-100.

[21] Para um instigante desenvolvimento dessa versão, que associa a mutilação ao conceito marxista de alienação, cf. BOLOGNESI, *Tragédia, uma alegoria da alienação*, em especial cap. 4.

Em contraste, a permanência das hipóteses, sem o deslindamento de seu significado global, ressalta o aspecto grotesco da *Tragédia* e de suas personagens. Na concepção dos figurinos, da qual nos restam apenas relatos descritivos, o recurso das "máscaras de corpo" pode ter acentuado esse caráter grotesco — tendo como resultado uma adição de estranhamento, dada a duplicidade de ator-máscara[22], —, ou, então, ter diluído esse efeito pela imersão no cômico. A se pautar pela descrição do ator Mguebróv, a primeira hipótese pareceria mais provável:

> Dos bastidores desfilavam lentamente, um atrás do outro, os personagens, fantoches vivos de papelão. O público tentava rir, mas a risada cortava-se, porque tudo isto, longe de ser ridículo, era apavorante. Poucos dos que se encontravam na sala seriam capazes de explicar a razão. Se vou ao teatro pensando assistir a um espetáculo e debochar do palhaço, e, de repente, o palhaço começa a falar de mim seriamente, a risada congela nos meus lábios. Assim que, logo no início, as risadas acabaram, começou-se a sentir a apreensão do público, uma apreensão desagradável. Gostaria de rir ainda, tinha vindo para isso. E aguardava, fitando avidamente o palco[23].

Alheamento do meio, das coisas inanimadas, do próprio corpo: o homem de *V. Maiakóvski* conclui o primeiro ato com o mesmo olhar ansioso e o mesmo sentimento de suspensão que manifesta o espectador. O seu mundo está evidentemente em reboliço; será vão procurar "um homem que tenha os dois pés semelhantes". Assimetria, contraste, beco sem saída. Até aqui, tampouco se vislumbra qualquer caminho que aponte para a restauração (ou superação positiva) da realidade.

■ ■ ■

Nesse contexto de "mundo às avessas", o poeta Maiakóvski é, aparentemente, o único ser fisicamente íntegro e exerce uma ascendência sobre os demais, como se fosse assim uma espécie de depositário de toda possibilidade de entendimento e ação. Porém, ele demonstra claramente seus limites, fundeado em profunda solidão, numa clara percepção de sua potência relativa. Já no prólogo da peça, ele apresenta essa dualidade: aquele que incita e, ao mesmo tempo, se imola em nome dessa humanidade destroçada:

---

[22] Um pouco nos termos que evoca Kayser acerca da *Commedia dell'arte*; cf. KAYSER, op. cit. p. 42-43; cf. também BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 30.

[23] Apud RIPELLINO, op. cit., p. 62.

... sob a tempestade dos risos
ofereço minha alma em uma travessa
ao festim dos dias futuros.
Correndo como uma lágrima vã
sobre a pelugem das praças públicas,
serei eu, talvez,
o último poeta.

Seu tom é, ao mesmo tempo, sacrificial e apocalíptico. Poder-se-ia ler aqui uma vaga referência utópica: o sacrifício do poeta prepara uma sociedade na qual os poetas não mais sejam necessários. Pelo menos não *esse* poeta: nesses "dias futuros", talvez todos sejam poetas, porque a poesia teria mudado de modo e função. Por enquanto, ele advoga para si uma dura tarefa: qual o profeta, é portador da palavra-revelação e se submete ao destino de conduzir seu rebanho:

Venham a mim todos vocês
que rompem o silêncio,
que gritam,
perseguidos pelo nó do meio-dia!
Venham, com palavras
simples como um mugido,
abrirei para vocês
nossas almas novas,
crepitando como um arco elétrico,
tocarei suas cabeças
e seus lábios dispor-se-ão
a beijos enormes e
línguas
próprias a todos os povos
e eu, mancando da alma,
irei para meu trono sob abóbadas esburacadas de estrelas,
aí me estirarei,
luminoso,
vestido de preguiça
sobre um leito mole de verdadeiro estrume
agradável,
apertando com os joelhos os dormentes
e a roda de uma locomotiva
me abraçará pelo pescoço.

Neste trecho, como em quase todas as falas do Poeta, não está ausente uma boa dose de ironia e até mesmo de autopiedade. A personagem Maiakóvski aparenta certo desconforto com seu papel, assim como o autor se mostrava, às vezes, melancólico e solitário. Na consciência de sua solidão, o Poeta não sofre a dilaceração da carne, mas de seu interior:

Senhores, senhores!
Venham cerzir minha alma —
o vazio se infiltra.
Como saber,
um escarro é uma injúria?
Seco, estou seco como uma mulher de pedra,
esvaziado como uma vaca.
Querem?
um maravilhoso poeta
dançará para vocês.

A perda da metade anímica, para ele, corresponde ao frio, metáfora de fragilidade e solidão. Às personagens que o circundam cabe o papel de representar as outras possibilidades de seu ser complexo. A seu lado está o Velho com Gatos Pretos e Secos. Ele tem algo de Tirésias e algo de Matusalém, mas também de *alter ego*. Confirma as palavras de V. Maiakóvski, porém tem uma visão mais ampla, porque contempla o interior do próprio Poeta:

Sou um velho milenar.
Vejo em você uma cruz de riso
que contém um grito de dor.
Um imenso castigo se abate sobre a cidade,
centenas de pequenos castigos.

Ele é o primeiro a revelar mais uma personagem, invisível, que integra essa ciranda ensandecida: Deus (e, por contigüidade, o céu).

Coisas sem alma se apossam
do país das cidades,
elas confabulam nossa perda.
Do alto dos céus, tomado de loucura,
um deus observa uivar a matilha dos homens.
As mãos entre as mechas loucas da barba,
arruinada pelo pó das estradas,
Deus é deus
anunciador de expiações cruéis,
e nossas almas usadas são apenas suspiros.

Também Deus tem uma dupla natureza. Qual os deuses do Olimpo, preserva certas qualidades humanas — ele enlouquece —, mas também compartilha do mito cristão, pois é um observador implacável que pune Sodoma e Gomorra por sua impiedade. Os homens, de sua parte, são "apenas guizos no barrete de deus".

Por extensão, também a esfera celeste (nuvens e astros) está participando do processo de humanização. Já no prólogo há indícios dessa metamorfose:

Sonoridades
o céu soluça
sem parar,
uma careta retorce
a comissura da nuvem...
o sol de dedos rechonchudos
primeiros fios de barba,
acaricia vocês,
odioso como uma mosca,
vocês, escravos consumidos de beijos.

Nesse mundo em reviravolta, as personagens se esforçam, em vão, para assumir uma posição coerente. Só quando as observamos em seu conjunto, como partes de um único espírito, é que podemos entender melhor suas reações. Estas são facetas de um mesmo homem que incita, recua, duvida, acovarda-se, espera. Como desdobramento de V. Maiakóvski, são, também, um testemunho do caráter múltiplo do homem. Se o Poeta, ainda que hesitante, representa a consciência do sacrifício necessário, temos, no pólo oposto, a figura do Jovem Homem Comum, que aponta para o conformismo da maioria, a tendência à acomodação e à conciliação. Ele é pragmático, homem do progresso e, como tal, não suporta o conflito:

Eu inventei a máquina que corta bifes (...)
Conheci alguém
que há vinte e cinco anos se dedica
à invenção de uma armadilha para pulgas.
Tenho uma mulher
que espera uma filha ou um filho
e vocês, vocês dizem imundícies
E ainda por cima intelectuais!
Como é triste.
....
É aqui onde se queimam as mães?
....
Meus amigos!
Basta de sangue!
Meus amigos, basta de fogueiras!

No tratamento das personagens, há uma deferência especial às figuras femininas, vítimas enlouquecidas. Elas aparecem sob a forma das mulheres que portam lágrimas (seus sofrimentos) em diferentes tamanhos, e também como Amiga Silenciosa, imenso boneco, de cinco a seis metros de altura. Mas, principalmente, as mulheres são forte referência em toda a peça, menos por sua presença física que pela menção constante que se faz a elas. São citadas o tempo todo, evocadas em todos os seus papéis: mãe, irmã, amiga, operária. Na maior parte das vezes, aparecem vinculadas a sua função de procriação: mulher grávida, parturiente de aleijados. Também aqui surge o tema da mutilação: se não portam defeitos físicos aparentes, são, no entanto, geradoras de monstros. Essa condição já aparece sugerida no Prólogo e no início do primeiro ato:

... tal como uma mulher após a gravidez
que recebe do céu um aleijado.
....
... a mulher
abismos negros sob as pálpebras
vai, frenética,
percorrendo as calçadas de escarros,
que dão origem a enormes aleijados

Na voz de V. Maiakóvski, ecoando a de um corifeu trágico, elas são o exemplo maior do sacrifício:

Sou o poeta, desfiz a diferença
entre os rostos amigos e os outros.
Procurei minhas irmãs na pus das morgues.
Neste dia,
esconderei no mais profundo as lágrimas dos mares,
para conduzir à fogueira amarela
a vergonha das irmãs
e as rugas das velhas mães.

A idéia da pira sacrificial surge novamente a respeito da Amiga silenciosa. Desvestida, pelo Poeta, do lençol que a escondia, ela deslumbra e assusta os presentes. Surge majestosa como a efígie de um ídolo pagão. Como tal, ela é alçada em cortejo

até o local do crucificado
do santo profeta.
Entreguemos nossos corpos ao estupro dançante,
o perverso pedestal negro do vício —
que monumento para a carne sangrenta!

Esse ritual, no entanto, não se realiza, pois a súbita chegada do Homem sem um Olho e uma Perna traz notícias alvoroçantes: a revolta dos objetos se consuma. A cortina se fecha sobre esse final de primeiro ato, evocando à memória a imagem de um mundo-Guernica, estilhaçado, sangrento, povoado de homens disformes e membros mutilados.

* * *

Quando recomeça a peça, no segundo ato, estamos em uma nova cidade. Se algo de grave aconteceu, aparentemente não resta dele nenhum resquício. Respira-se um tempo em suspenso, predomina o tédio. Os homens, os mesmos, parecem pacificados. O Poeta, agora "proclamado príncipe", veste uma toga e dá audiências. Até ele vêm as mulheres e trazem suas dores materializadas em lágrimas. O Poeta é eleito o depositário desse sofrimento:

MULHER COM UMA LAGRIMINHA —
Eis uma lágrima,
ela é minha,
tome-a!
Não tenho necessidade dela,
veja,
é tão branca
enfeitada de fio brilhante
em olhos mensageiros de tristeza.

V. MAIAKÓVSKI — (perturbado)
Mas, por quê?
Não sei o que fazer com ela.
(Dirige-se à seguinte)
Também você, os olhos inchados?

MULHER COM UMA LAGRIMA — (indiferente)
Não é nada.
Meu filho morreu.
Uma miséria!
Ainda uma lágrima.
Em um sapato, talvez,
sirva como uma graciosa fivela.

(V. Maiakóvski exprime horror)

MULHER COM UMA LAGRIMONA —
Peço perdão.
estou tão suja.
É só se lavar,
e se fica limpa.
Eis ainda uma lágrima,
uma enorme lagrimona ociosa.

O sofrimento não apenas se materializa em lágrimas como também provoca o enrijecimento daquele que o experimenta: essa rigidez (insensibilidade), que se revela nas falas e sentimentos das mulheres, é mais um elemento que interfere na natureza (flexível) do humano. Algo definitivamente se perdeu entre o primeiro e segundo atos.

A entrada do Homem com Dois Beijos nos dá indícios de que estamos na cidade reordenada, que produz beijos em série e na qual "só o dinheiro conta". Esses beijos são necessidades, mas também ilusões; servem e escravizam o homem, ao mesmo tempo. O Homem com Dois Beijos desfia, então, sua história, que é, também, a parábola da industrialização:

Dois beijos,
presentes para um grande homem sujo.
O desajeitado
não sabia o que fazer com eles,
onde colocá-los.
A cidade festejava,
cânticos nas catedrais
todo mundo em
roupas de gala.
O homem sofria com o frio,
as solas furadas do sapato
ele veste o maior dos beijos
como galocha.
Mas o frio
lhe mordia os dedos dos pés
e o homem disse, furioso
"Já que é assim,
ao lixo com esses beijos".
E ali os atirou
e a um dos beijos nasceu-lhe orelhas
o beijo se remexeu e gritou a voz pequena
"mamãe!".
Assombro!
O homem agasalhou o pequeno corpo nos seus trapos de alma
e o levou com ele
para emoldurá-lo em azul.
Durante muito tempo,
remexeu o pó dos baús
à procura da moldura perdida.
Quando retornou,

o beijo havia se instalado no sofá
enorme,
gordo,
ria,
ranheteava!
"Meu Deus" —
o homem caiu em prantos —
"que cansaço! É inacreditável
Vou me enforcar!".
E enquanto se pendurava, miserável, lastimável — em seus quartos
as mulheres fabricavam
— usinas sem chaminés —
beijos aos milhões
nas prensas carnosas de lábios úmidos.

Seu relato é coroado pela entrada das Crianças-Beijos, que anunciam sua produção em série e se oferecem aos homens. Nessa nova realidade, homens e coisas se mimetizam e se completam. Só V. Maiakóvski parece continuar vítima de sua dor:

Senhores!
Escutem-me,
já não posso mais!
Está bem para vocês?
Mas, e eu, com minha dor?

Aqueles que o circundam não lhe permitem recuar. O Velho com Gatos recorda-lhe que é "o único que sabe cantar". Pressionam-no para que se dirija a "seu deus esplêndido", e leve consigo os sofrimentos dos homens. Sem saída, o Poeta guarda a pilha de lágrimas dentro de uma mala e, "tomado por uma angústia sem fim", anuncia que vai deixar a cidade e levar sua pesada carga até onde lhe exige o dever, a ele atribuído pelos homens que sofrem:

Exausto, num último delírio
arrojarei suas lágrimas
ao sombrio deus das tempestades
na fonte das crenças animais.

Este recuo até o rito pagão das oferendas pode ter um sentido de recomeço, de busca de novo mito pelo qual justificar as esperanças. O Poeta, ungido intermediário entre os homens e os céus, desempenha sua tarefa com a consciência do sacrifício que lhe é exigido; como Cristo, ainda tenta afastar de si esse cálice, mas entrega-se, conformado. Ele possui um nome, mas existe por sua função: poeta revolucionário. Diz ele no Epílogo:

É para vocês,
pobres ratos,
que isto foi escrito.
Não é por falta de piedade,
que lhes daria a mamada, a teta,
mas me sinto um pouco alquebrado,
é a santidade.
Quem — e quando
às minhas idéias
foi dado este espaço sobre-humano?
Fui eu, entre mil,
dedo apontado para dentro,
que provei:
o céu é um ladrão.
Dizem que sou um galo alemão,
ou o rei de Montenegro,
e, no entanto, prefiro
meu nome comum:
Vladimir Maiakóvski.

Essa constância do elemento religioso que marca a *Tragédia* pode ser explicada, em parte, pela vinculação de Maiakóvski à tradição cultural popular, fortemente marcada pela presença de ícones, cânticos e orações e pelo interesse que sempre demonstrou pelas parábolas do repertório bíblico[24]. Ele aqui, mais uma vez como em muitas de suas obras, utiliza esse universo para compor sua parábola, misturando (e tornando equivalentes) as referências tanto ao mito pagão — reforçados pelos elementos emprestados à tragédia[25] — quanto à tradição judaico-cristã. É sobre essa dupla base que Maiakóvski constitui seu próprio drama: o poeta revolucionário conclama o povo, mas, sozinho, nada pode fazer; resta-lhe recolher as lágrimas que, impotente, oferece a um "deus da tempestade", e, mediante esse culto, aponta para algo além (destino? história?). Poderíamos também entender, por meio de seu gesto, a entrega de si mesmo, em nome do povo, à revolução (a figura de Deus surgiria aqui como o Senhor que paira sobre o holocausto necessário: a Revolução).

A densa linguagem simbólica da peça, na qual a engenhosa combinação de metáforas e metonímias nos remete a intrincados labirintos prenhes de significação, dificulta-nos a escolha de uma chave única de interpretação. Pressentimos ali, sem dúvida, a construção de uma alegoria sobre um mundo em transição, mas, ao contrário de *Rei Baldória*, a *Tragédia* não se articula como um sistema acabado de significações: sua linguagem é fragmentária, a presença do "eu lírico" é dominante — daí seu caráter monodramático —, a trama, como os sentidos das partes, está oculta e concorre para o jogo das decifrações. De similar à peça de Marinetti, temos a presença do acento grotesco como tom predominante. Trata-se do grotesco informado de motivos românticos, carregado de sentido sinistro. No entanto, a constituição pantagruélica das personagens e situações em *Rei Baldoria*, assim como a própria localização da peça em uma "época vagamente medieval", remete-nos também ao "realismo grotesco" teorizado por Bakhtin[26], que afunda suas raízes no cômico grotesco medieval. A predominância do baixo corporal como eixo de construção da trama confirmaria essa filiação. No entanto, falta ali a dimensão positiva e regeneradora que Bakhtin atribui às degradações típicas do realismo grotesco, ou seja, o vínculo intrínseco, topográfico, entre o baixo e o alto, por um lado, e, por outro, a relação horizontal que une o corporal ao social e ao cósmico. Em *Rei Baldoria* essa dimensão festiva, celebratória de vida-morte-ressurreição, sofre a interferência do olhar moderno de Marinetti, que contamina esse vigor cômico e o destitui de seu poder restaurador. Assim, o baixo corporal acaba por remeter a uma animalidade esvaziada de sentido regenerador e substitui-se por uma metáfora de antropofagia social, contextualizada na luta pelo poder e na ambição desmesurada dos homens. Dá-se, dessa forma, a transformação do "realismo grotesco" em grotesco sinistro, no qual paira a ameaça de algo imponderável (talvez o próprio homem em sua voracidade).

---

[24] Cf. SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 48; RIPELLINO, op. cit., 78.

[25] Para um desenvolvimento das relações entre a peça e o universo trágico grego, cf. BOLOGNESI, op. cit.

Um outro ponto de conexão entre as duas peças — e que concerne também à construção do grotesco — é a presença sufocante de uma entidade superior, à qual se remetem os vícios dos homens. Como Santa Putrefação, o deus heterodoxo de Maiakóvski tampouco oferece aos homens sua proteção. A deusa, que ganha corpo e fala, é muito mais paródica que seu correspondente cubo-futurista; este, ser mutante como seu rebanho, assemelha-se muito mais à "cidade dos objetos" que à imagem dos homens. Somente no final, como "deus das tempestades", traz em seu atributo o germe de novas rebeliões.

V. Maiakóvski, uma Tragédia também apresenta proximidade com as peças do Expressionismo. Como no movimento alemão, em especial em sua fase pós-guerra, a figura do homem angustiado, em busca desesperada de uma saída para si mesmo e para a humanidade, também conduz ao

---

[26] Op. cit., p. 27.

sacrifício do herói. Lá e aqui há uma esperança de redenção; porém, no drama russo ela espelha uma ação política concreta: o homem tem possibilidade de "reconstituição"; a utopia não é postergada, genérica, mas tarefa ao alcance das baionetas. No Expressionismo, essa dimensão utópica remete a um messianismo a-histórico, centrado na esperança de um Novo Homem — um Messias — que nasça do indivíduo regenerado.

A nostalgia do Homem Novo

A experiência da guerra vai marcar definitivamente a produção dos artistas alemães e é durante sua ocorrência que se produz o lote mais significativo de peças expressionistas. A vivência do conflito bélico vem dar uma substância mais concreta a sentimentos de revolta e indignação: na visão do homem expressionista, a guerra é a culminação de um processo doentio de desenvolvimento, escancarado e desumano, que encaminha a humanidade para o abismo.

Três dos principais autores do período escreveram suas primeiras peças durante a guerra e centraram nela o seu tema. *A Batalha Naval* (*Seeschlacht*), de Reinhard Goering, *A Transformação* (*Die Wandlung,*), de Ernest Toller e a trilogia *Gás*, de Georg Kaiser, cada uma a seu modo, exemplificam o significado que teve a participação alemã no conflito e o amplo questionamento do sistema sóciopolítico propiciado por essa experiência.

A Transformação[27], de Toller, apesar de ter sido escrita durante a Primeira Guerra — foi iniciada em 1917 e concluída na prisão militar em 1918 —, não se refere ao conflito mundial, mas sim a uma suposta guerra nas colônias, embora seja evidente a conexão com aquele momento. A peça é um libelo contra a guerra, qualquer que seja, pois que é sempre cruel e sem sentido, a serviço de instituições e sistemas e não a favor do homem. A vivência na frente de batalha, para a sensibilidade de um artista, produzia o efeito arrasador de uma bomba. Esta é, em suma, a idéia de *A Transformação*: a trajetória de um homem em busca de si mesmo e de seu lugar no mundo, mediante a experiência da guerra.

A peça está estruturada em seis estações e treze quadros. Destes, sete se passam em uma atmosfera onírica — "no limite entre realidade e irrealidade, a serem pensadas como cenas observadas distantemente em um sonho", e os restantes no plano da realidade. Essas cenas se alternam de maneira mais ou menos regular ao longo da peça e os quadros de sonho

---

[27] Transfiguration, in TOLLER, *Seven Plays*.

(quadros 2, 4, 6, 8, 9, 10 e 12) são os únicos que têm títulos. Ainda seguindo a mesma construção de natureza onírica, há um prólogo que, na indicação do autor, pode também ser encenado como epílogo.

Nível do sonho	*Estrutura da peça*	*Nível da realidade*
	Primeira Estação	
		1. Friedrich em casa
2. "Comboio"		
	Segunda Estação	
		3. Friedrich no deserto
4. "Terra de ninguém"		
	Terceira Estação	
		5. Friedrich no hospital
6. "Os soldados feridos"		
	Quarta Estação	
		7. Friedrich no estúdio
Quinta Estação		
8. "O inquilino"		
9. "Morte e ressurreição"		
10. "O viajante"		
		11. Friedrich enfrenta a multidão
	Sexta Estação	
12. "Os alpinistas"		
		13. Friedrich e a verdadeira revolução

A personagem central é Friedrich, jovem artista, que se apresenta no início da peça como um homem atormentado, um "pária", um "estrangeiro", um "judeu errante", segundo sua própria definição. Seu desespero, que o tem no limite do suicídio, leva-o a uma busca sem trégua de suas raízes e de sua identidade. Sendo o protagonista em todas as cenas de realidade, Friedrich também aparece nas cenas de sonho, emprestando seu rosto a outras personagens: um soldado, um estudante, um padre, um inquilino, um prisioneiro, um viajante, um alpinista. Com exceção do prólogo e do quadro "Terra de ninguém", nos quais está ausente, Friedrich é, portanto, onipresente.

O prólogo inaugura a atmosfera de pesadelo que caracteriza as cenas oníricas. Em visita a um cemitério, o esqueleto de um morto civil acompanha um esqueleto militar que lhe proporciona uma exibição de disciplina, promovendo uma revista no batalhão de esqueletos. Ao grotesco da cena juntam-se os cínicos comentários do civil, que desanca com a impostura do oficial de se pretender um vencedor quando, na realidade, foi derrotado pela guerra.

As primeiras três estações da peça continuam a transcorrer no cenário bélico. No quadro 1, Friedrich confronta-se com a mãe, a quem acusa de ater-se apenas a questões materiais e encerrar-se em seu gueto étnico. A notícia de guerra nas colônias abre para ele uma via de esperança: o alistamento voluntário pode significar a possibilidade de união de sua etnia com sua pátria, fundição, portanto, de seu eu cindido. As duas estações e seus quadros seguintes mostram Friedrich na frente de batalha e depois no hospital de campanha.

O primeiro quadro de sonho mostra Friedrich como um soldado que testemunha calado a conversa de seus companheiros, enquanto se deslocam, em um comboio, para a frente de batalha. Seu primeiro contato, portanto, com a realidade do conflito, dá-se através dos queixumes dos soldados, para quem a guerra já é conhecida:

Sem destino perambulamos, como crianças assustadas
Conduzidas por uma tirania sem sentido,
Assassinando, esfomeados, criaturas da violência —
Crianças, crianças assustadas,
Surpreendidas por uma longa noite escura.
(Primeira Estação, quadro 2)

Paradoxalmente, são nos quadros de sonho, em linguagem delirante e poética, que a realidade da guerra surge de maneira mais crua e terrível. É pela palavra transtornada de soldados moribundos ou dementes que temos as descrições mais terríveis da guerra; não de seus eventos sangrentos mas, pior, das dilacerações irreversíveis que provoca nas almas dos indivíduos.

A morte é uma presença constante, denotada por caveiras que substituem os rostos dos soldados, ou diretamente na qualidade de protagonistas, como no Prólogo e em "Terra de ninguém". Nesta cena, esqueletos pendurados nos arames farpados das trincheiras uma vez mais revelam o horror da guerra em tom grotesco, com pinceladas de humor negro, irrealidade e cinismo. Ali eles celebram o reino da igualdade — "agora somos todos iguais" —, onde não há mais barreiras de raça ou distinções entre amigos e inimigos. Na roda de esqueletos descobre-se o de uma garota de treze anos, morta por estupro por vários soldados. Ela, a princípio, intimida-se e sente vergonha de sua nudez esquelética perante os soldados, mas estes a animam a juntar-se a eles numa dança macabra: "Você foi ultrajada? Bem, todos nós o fomos!".

No quadro 6 (Terceira Estação), fileiras de camas com soldados feridos dão o clima de um "hospital". Os desgraçados recebem a visita de um "Professor" que discorre, para sua classe de estudantes, sobre seu trabalho de restauração de membros mutilados. Para uma demonstração dessa outra faceta, a "positiva", da indústria bélica, exibe-se um desfile de mutilados, homens sem pernas ou braços, substituídos por membros artificiais, que caminham com a rigidez de seres autômatos, enquanto o médico se vangloria de lhes haver devolvido os "poderes procriativos".

Os soldados feridos desfiam suas lamentações e até mesmo um padre (com as feições de Friedrich) não consegue manter sua fé diante da visão poderosa da mutilação e do sofrimento humanos. Desafiado pelos soldados feridos, ele capitula, depois de partir em dois seu crucifixo:

> Não há cura,
> Não vejo qualquer luz
> Que ilumine essa noite sem fim;
> Em parte alguma uma Mão que me guie.
> Preparem-se para sua salvação...
> Como pude, eu mesmo carente de consolação,
> Em mais profunda necessidade que vocês,
> Pretender repartir conforto?
> Não posso mais;
> Agora, caminho com vocês, à cabeça.

Se, no plano do sonho, a crueldade e ausência de sentido da guerra se sobrepõem à consciência da personagem, é no plano da realidade que essa consciência se constrói em discurso. As três primeiras estações marcam, para o protagonista, sua afirmação de nacionalidade. Friedrich reivindica pertencimento à pátria e tudo justifica, até mesmo a guerra, em seu nome. Foi esse motivo pelo qual ele se alistou e se engajou como voluntário em uma missão da qual saiu ferido. Acaba recebendo uma condecoração por mérito e, finalmente, é aceito como "um deles".

A partir da Quarta Estação, Friedrich, já livre da guerra, inicia sua trajetória de remissão, tornando-se um pregador da fé na humanidade, caminho da verdadeira revolução. O quadro 7 marca o início da "transformação" de Friedrich. Vamos encontrá-lo em um estúdio tentando dar arremate a uma obra escultórica dedicada à Pátria. Insatisfeito, luta com o material que parece se recusar a receber o "sopro de vida" que o artista tenta insuflar-lhe. Na resistência do mármore, Friedrich parece ver refletida a resistência que se lhe opõe o valor simbólico:

> ... Vida intensa deve fluir de minha criação... para despertar os homens de seu sono... acendê-los para lutar por seu país até a morte... lançar desafio... Desafio contra quem?... O inimigo, é claro... Mas, quem decide que haverá um inimigo? Há algum poder espiritual entre nós que nos força a lutar?... Ou o inimigo é selecionado arbitrariamente?... Há aqui uma contradição... Por que não tenho êxito?... O problema é tão imenso. Serei por demais insignificante para simbolizá-lo? Por demais débil para penetrar essa couraça brônzea?

As visitas que se sucedem preparam sua metamorfose: Gabriela, sua namorada, vem romper seu compromisso, pressionada pelo pai que ameaça deserdá-la, caso insista no namoro. Friedrich vai-se tornando mais só. Em seguida, aparece uma mulher empesteada, vítima da guerra. Ela vem pedir esmolas e despeja sobre Friedrich sua ira e revolta. Como uma versão realista do quadro dos esqueletos, ela lhe conta como foi violentada por muitos e infectada por um, seu próprio marido, a quem a guerra legou seqüelas terríveis. Quando aparece o ex-soldado, Friedrich o reconhece como sendo o companheiro voluntário da arriscada missão na frente de batalha. O homem, coberto de chagas, é apenas um farrapo humano. Essa visão tem sobre Friedrich o poder de desesperá-lo. É seu momento de "reconhecimento", o momento de "revelação" da verdade. Enfurecido, Friedrich se lança sobre a estátua e a destrói.

> Loucura, loucura. Onde? Para onde ir? Ahasverus, onde você está? Eu o sigo, Ahasverus; alegremente eu o sigo. Qualquer coisa para escapar. Um milhão de braços despedaçados estão estendidos em minha direção. Os gritos agonizantes de um milhão de mães ecoam em meus ouvidos. Onde? Onde? Crianças abortadas choramingam. Loucos gritam. Oh, pranto sagrado! A palavra aviltada! A Humanidade aviltada!... Em nome da nação! Oh, Deus... como pode ser? É possível que uma nação nos peça isso? Ou terá a nação vendido sua alma, vendido ao Estado? Vendida em uma suja especulação de negócios. Talvez o Estado seja um cafetão e nosso país uma puta a ser vendida por qualquer luxúria brutal — abençoada por aqueles procuradores, a Igreja! Pode uma Pátria que nos pede tanto ser realmente divina? Vale o sacrifício de uma única alma? Não, não, não! Mil vezes não! Antes perambular sem descanso, sem esperança, perambular como você, Ahasverus.

Friedrich se identifica novamente como judeu errante, voltou novamente à estaca zero, sem solo e sem identidade. Renega, então, a Pátria, cujo símbolo — um robusto homem desnudo cujo punho cerrado se alça sobre a cabeça — ele faz em pedaços. A visita da irmã, que recebe em seguida, completa o quadro da transformação. Ela lhe aponta um caminho, algo mais alto que deus: o caminho que leva à humanidade. Para isso, é preciso que, primeiro, ele se reencontre consigo mesmo. Mãos estendidas, Friedrich se regozija:

> A luz do sol jorra através de mim,
> Liberdade e luz do sol.
> Meus olhos viram o caminho
> E eu o seguirei.
> Solitário, e ainda assim com você;
> Solitário, e ainda assim com o mundo inteiro,
> No conhecimento da humanidade.

Os três primeiros quadros (8 a 10) da estação seguinte (Quinta) ocorrem em clima de sonho. No primeiro, uma personagem com o rosto de Friedrich coabita um modesto aposento com uma mulher, prostituta por necessidade. Um "Visitante Noturno" vem buscar Friedrich e o leva para um edifício, a "Grande Fábrica", que é uma prisão. No quadro seguinte, denominado "Morte e Ressurreição", Friedrich agoniza, depois de ter atentado contra a própria vida. Sob o olhar de sua mulher grávida e dos outros prisioneiros, ele, o crucificado, diz sua derradeira fala: o auto-sacrifício é o caminho da redenção. Os prisioneiros, em arrebatamento extático, fazem eco a suas palavras:

> Irmão, você iluminou o caminho.
> Apenas pela crucificação
> Podemos nos libertar.
> Apenas pela crucificação
> Encontraremos a redenção,
> E o caminho da luz e da liberdade.

No mesmo instante em que ele morre — "redimido", diz o carcereiro-mor —, a mulher, cercada pelos prisioneiros, dá a luz uma criança, e o teto da prisão se abre, deixando surgir um "céu infinito".

No quadro 10, um viajante (com as feições de Friedrich) revela que finalmente descobriu qual é a sua tarefa: construir um novo dia, no qual "o juiz é prisioneiro, e o prisioneiro juiz".

No quadro seguinte, plano da realidade, Friedrich vai a um lugar de reuniões onde se alternam os discursantes: primeiro, um velho antipacifista, depois um professor em nome da ciência, um padre e um agitador. Cada qual, a seu modo, tenta seduzir a multidão faminta e inquieta que os ouve. Por fim, Friedrich pede a palavra e lança seu apelo em favor da humanidade.

O penúltimo quadro (12) retoma o tom onírico e nele estão dois alpinistas — um com as feições de Friedrich, outro com as do amigo —, que escalam um precipício: o amigo não resiste à subida e abandona a empreitada, ao passo que Friedrich, movido por uma necessidade incontornável, prossegue sozinho.

Na última cena, Friedrich vai finalmente arrostar a multidão que o aguarda para que ele lhes mostre o caminho. Antes, porém, sua verdade é confrontada com outras verdades: a de sua mãe, que o abandona, a de seu tio, que o detrata, a do médico, o mesmo do hospital, que uma vez mais não consegue diagnosticar a realidade, a de um homem doente que apregoa o suicídio universal e, para tanto, comercializa a construção de lavatórios públicos e, por fim, uma Mulher, que o despreza. Só a irmã o ampara. Friedrich enfrenta a multidão e lhes fala de um amor universal, de homens e mulheres livres, logrando acender em seus ouvintes um sentimento de confiança e beatitude. A peça termina com a multidão unindo-se, em marcha, ecoando as palavras finais de Friedrich:

> Agora, irmãos, agora eu ordeno que marchem! Marchem agora à luz do dia! Vão a seus governantes e proclamem, com a intensidade sonora de um milhão de vozes, que seu poder não é senão ilusão. Vão aos soldados e digam-lhes para fazerem relhas de suas espadas. Vão aos ricos e mostrem-lhes seu coração, esse coração que foi uma vez enterrado vivo sob a sujeira deles. Mas, ainda assim, sejam gentis, pois também eles são pobres, pobres e estão perdidos no caminho. Seus castelos, porém, esses vocês devem destruir; destruam-nos rindo, os falsos castelos da ilusão. Agora marchem! Marchem adiante à luz do dia.
> Irmãos, dêem as torturadas mãos,
> Com radiantes, ressoantes gritos de júbilo!
> Caminhem livremente a passos largos por nossa terra libertada
> Com gritos de Revolução, Revolução!

A Transformação é uma peça que representa tipicamente a fusão de *Ich*, *Erlebnis* e *Stationen-Drama*. Na trajetória da personagem, que se desenrola em estações, do mesmo modo como foi representado o martírio de Cristo, podemos vislumbrar a própria biografia de Toller. Como Friedrich, ele era judeu, sofreu com o sentimento de ser apátrida, engajou-se na guerra como procura de afirmação de nacionalidade, voluntariou-se para uma missão, esteve internado durante a campanha, descobriu a inutilidade da guerra, tornou-se militante político e pacifista. Exceto por esse impulso de engajamento, que o levou a participar ativamente do Conselho Operário de Munique durante o breve período de existência da República dos Conselhos, sua história e a de Friedrich coincidem — a deste, até mesmo, antecipa o destino de Toller, com o suicídio do quadro 9.

O primeiro conflito esboçado na peça — e que é central para se compreender todo seu desenvolvimento — desvenda-se no diálogo de abertura. Friedrich se identifica com Ahasverus, o judeu errante, aquele cuja "sombra rasteja por ruas entulhadas, que se esconde em porões escuros e pestilentos, que apanha nabos apodrecidos nos campos gelados à noite... Sim, é a ele que busco, meu grande irmão, Ahasverus, o eterno andarilho, aquele que não tem lar...".

Instado pela mãe a que busque um emprego — para garantir "alguma provisão para o futuro" — e que venere a memória do pai, um "bom, gentil homem de negócios", Friedrich explode: "Você cuidou de minhas necessidades materiais; tentou ajudar-me a ganhar dinheiro... Sim, você lançou as bases de meu futuro material. Mas, o que fez pela minha *alma*? Ensinou-me a odiar todos aqueles que não pertencem a nossa raça. Por quê?".

A questão racial, colocada desde o princípio, embora se refira a um problema específico de Toller, tem implicações de maior alcance. Na Alemanha, e em toda a Europa Central, com o desenvolvimento capitalista, os judeus, concentrados nos centros urbanos, puderam conquistar certo bem-estar econômico e a tendência predominante foi a de assimilar-se à cultura alemã, tornando-a uma referência mais forte do que o próprio judaísmo[28]. No entanto, essa aculturação não implicou necessariamente a aceitação da sociedade germânica; além de um anti-semitismo generalizado, antes da guerra havia restrições concretas a essa assimilação, no impedimento de acesso a cargos públicos, por exemplo. A comunidade judaica, portanto, sofria constantemente a discriminação. Essa "consciência pária"[29] aparece explicitada na réplica da mãe: "Eles não gostam de nós. Eles apenas nos toleram. Eles nos desprezam"[30]. Essa discriminação aparece também na recusa da namorada de Friedrich (Quarta Estação, quadro VII), pressionada pelo pai que a ameaça deserdá-la caso insista em prosseguir o romance[31].

Em *Minha Juventude na Alemanha*, texto autobiográfico de Toller, editado por primeira vez em 1933, na Holanda, reconhecemos muitas das passagens que compõem *A Transformação*. Toda a primeira parte do livro é dedicada à infância do autor e testemunhamos ali as ansiedades de uma criança que convivia diariamente com os preconceitos anti-semitas sem alcançar entendê-los. Como Friedrich, Toller lutou bravamente para provar — mesmo sob risco de vida, durante a guerra — que era "alemão, e nada mais do que alemão", para depois concluir sobre a impertinência de tal posicionamento.

A metáfora do judeu errante percorre a peça, assumindo diferentes significados, de acordo com as mudanças sofridas por Friedrich. No início, afirma-se como idéia de desenraizamento; após a desilusão com o nacionalismo, implica a resignação diante do destino trágico, e ressurge no final da peça como imagem de auto-aceitação, de reconciliação consigo mesmo, enfatizando subsidiariamente a idéia de caminho (percurso, trajetória): "Como é glorioso saber que se pode estar ancorado e, ainda assim, vagar...". Essa posição confere com a reflexão final de Toller em *Minha Juventude...*, em que ele expõe semelhantes indagações acerca de si mesmo, para, conclusivamente, afirmar-se alemão, judeu e socialista:

> Será que não amo este país, será que não terei sofrido, em meio à rica paisagem mediterrânea, a nostalgia das magras e saibrosas florestas de pinheiros, da beleza dos lagos serenos e secretos do Norte da Alemanha? Os versos de Goethe e de Hölderlin que lia, garoto desvelado, não me emocionaram, suscitando em mim um sentimento de gratidão? Não é a língua alemã a minha língua, aquela pela qual sinto e penso, falo e ajo, não é ela parte de meu ser, pátria que me nutriu e onde eu cresci? Mas não serei também judeu? Não serei parte desse povo perseguido, caçado, martirizado e assassinado por séculos, cujos profetas lançaram à face do mundo um grito de justiça que os infelizes e oprimidos retomaram e prolongaram por todos os tempos, cujos mais valorosos não se submetem e são mortos sobretudo por permanecerem fiéis?
>
> ... em todos os países ergue a cabeça e se agita um nacionalismo feito de cegueira e de um ridículo orgulho racial: deverei tomar parte na loucura destes tempos, no patriotismo desta era? Não serei também socialista, porque creio que o socialismo sobrepujará o ódio entre as nações, do mesmo modo que aqueles entre as classes? As frases "sou orgulhoso de ser alemão" ou "sou orgulhoso de ser judeu" são para mim tão estúpidas como se alguém dissesse: "sou orgulhoso de ter os olhos castanhos!".
>
> Deverei incorrer na loucura dos perseguidores e, ao invés da bazófia alemã, fazer minha a judia? Orgulho e amor não são a mesma coisa e se me perguntam de que lado estou, responderei: uma mãe alemã me pôs no mundo, a Alemanha

---

[28] LÖWY, *Redenção e utopia*, p. 33.

[29] A terminologia é de Max Weber, apud. LÖWY, op. cit., p. 34 e 38; cf. também LAQUEUR, *Wiemar, une histoire culturelle de l'Allemagne*, p. 104-11.

[30] A postura da mãe, na verdade, encerra uma sutil contradição: por um lado, burguesa acomodada, portanto assimilada, por outro, consciência pária.

[31] Os motivos não estão explicitados, mas há duas condições que podem provocar esse repúdio: a insistência de Friedrich em subsistir como artista e sua filiação judia. No contexto da peça, essa segunda condição parece ser preponderante.

> me nutriu, a Europa me educou — a terra é meu refúgio, o mundo minha pátria[32].

A referência de Toller ao "grito de justiça" lançado ao mundo pelos profetas pode fornecer subsídios para a compreensão do componente utópico-messiânico presente nesta peça. Ao mencionar os profetas, Toller parece confirmar o estudo do sociólogo Michael Löwy, que vê no artista um representante da linha dos "judeus assimilados (ateus-religiosos) libertários". Apropiando-se da terminologia lukacsiana, refere essa tendência àqueles judeus que, embora afastados da prática religiosa, conservaram vínculos com o judaísmo, alimentando-se também de fontes cristãs e de idéias libertárias[33].

A referência à cultura tradicional judaica poderia justificar talvez com mais propriedade o caráter terreno da utopia messiânica, tal como aparece em Toller e em outros autores judeus, e também sua afinidade com as doutrinas libertárias, uma vez que se contrapunha à tradição cristã, segundo a qual o paraíso estaria reservado a uns poucos eleitos e se situaria num plano "além desta vida". Como afirmaria Bernard Lazare, escritor francês do final do século, referindo-se à palavra dos profetas no Velho Testamento:

> Não crendo na vida futura, não crendo nas contas a pagar após a morte, limitando todas as retribuições a esta vida, e além do mais devorado pelo instinto de justiça, o judeu tinha de colocar na terra o reino de um Messias que realizasse a justiça e a felicidade terrestre. Projetava o paraíso no futuro, negando a cosmogonia mística; com isso encaminhou-se naturalmente ao socialismo[34].

A utopia messiânica, ainda na esfera da influência judaica, implica a redenção da humanidade mediante uma revolução radical que é, simultaneamente, um tempo restaurador — voltado para uma "harmonia edênica rompida"[35], e também projeção utópica, pois a revolução escatológica implica um futuro radicalmente novo.

Quanto à influência do pensamento anarquista, este é também perceptível em Toller. Uma de suas referências políticas — além do próprio

---

[32] TOLLER, *Une jeunesse em Allemagne*, p. 218.

[33] A tese exposta por Löwy em seu livro *Redenção e Utopia* é básica e resumidamente a seguinte: a intelectualidade judaica da Alemanha das primeiras décadas do século — entre eles, Lucáks, Landauer, Buber, Bloch, Scholem e Benjamin — combinou, em seu pensamento, e diferentemente segundo as tendências e especificidades, a herança do messianismo judaico e os fundamentos das doutrinas libertárias, o que deu intensidade à coloração neo-romântica do espírito da época.

[34] Apud LÖWY, op. cit., p. 167.

[35] Ibid., p. 20.

Bakunin — foi Gustav Landauer, amigo seu e de Kropótkin. O texto *Apelo ao Socialismo*, de 1911, que muito impressionou Toller, segundo seu próprio depoimento, é francamente antiestatista, opõe à idéia de progresso (como conceito de evolução, ou seja, aperfeiçoamento gradativo da humanidade) e prega a revolução entendida como uma irrupção do novo, quando "o inacreditável, o milagre, desloca-se para o reino do possível"[36]. Na verdade, essas características não são exclusivas do pensamento anarquista, estando presente em todas as tendências socialistas da época, em maior ou menor grau, como admite o próprio Löwy. Porém, o antiestatismo radical e uma certa nostalgia romântica com relação a formas arcaicas de organização social comunitária são fortemente presentes nas utopias acráticas. Assim, sobre um pano de fundo neo-romântico, essa especificidade judaica mais as influências propriamente políticas podem trazer à cena, com melhor contorno, implicações ideológicas (englobando a dimensão religiosa) da obra de Toller.

À luz dessas análises, é possível reconstruir a trajetória de Friedrich/Toller como um aprendizado do homem — ou aprendizado de humanidade —, no qual a personagem parte de uma situação de indefinição étnico-cultural, busca no nacionalismo (particularista) sua identidade, passa pela experiência da guerra como um momento de provação que lhe revela o sentido do coletivo[37] e propicia a consciência do papel (caminho) do homem neste mundo. Por fim, a redenção, pelo sacrifício (suicídio-crucificação) e pelo devotamento à verdadeira revolução — universal e radical —, profetizada: o homem tornado Deus de si mesmo[38].

Essa religiosidade iconoclasta explica, portanto, o tratamento que a igreja institucional recebe na peça de Toller. Tanto o Deus da tradição judaica quanto o da Igreja cristã são fustigados pela descrença e pela desconfiança, traduzidas pelo autor em crítica ferina. Quando a Mãe lhe pede que assista ao culto, Friedrich reage enfurecido:

> Por que não ser honesto e chamá-lo de Serviço Público e não Divino? O que é o seu Deus senão um juiz cruel e mesquinho, julgando todos os homens por meio de leis estritas e

---

[36] Ibid., p. 113.

[37] Do mesmo modo, Toller descobriria os motivos reais da guerra: "... nesta guerra, não é o povo alemão que se defende, eu não defendo minha pátria, os magnatas alemães do aço querem se apossar das minas da Bélgica, de Longwy e de Briey, e são os alvos guerreiros do imperialismo pan-alemão que impedem a conclusão da paz. Estamos iludidos, nosso engajamento foi feito em vão, todo um mundo se desmorona para mim diante dessa tomada de consciência. Fui crédulo, como todos na Alemanha, crédulo como as massas populares anônimas"; TOLLER, op. cit., p. 85.

[38] Landauer fala no "Deus que nos queremos tornar e que nos tornamos", apud LÖWY, op. cit., p. 115.

> estéreis? Julgando sempre pelas mesmas leis mortas? Serviço Divino — homenagem à intolerância! É revoltante! Você é por acaso mais livre quando deixa a Casa de seu Deus? Não, não... E a mesquinhez dessa nobre Casa de Deus é sufocante, eu lhe digo, sufocante!

Do mesmo modo, a abdicação angustiada que o padre faz de sua missão terrestre (Terceira Estação, quadro 6), ao romper a cruz, denota similar impropriedade da religião cristã[39]. No entanto, a figura de Cristo é recuperada no quadro da "Morte e Ressurreição", quando o prisioneiro com rosto de Freidrich comete suicídio: na indicação da rubrica, ele se apresenta com "sua cabeça pendida para trás, os braços estendidos como se fosse crucificado". Sua fala e o coro dos prisioneiros confirmam essa postura:

> PRISIONEIRO —
> ... todos, todos iludidos.
> Ele não foi pregado na cruz pelos homens,
> Ele crucificou a Si mesmo.
> PRISIONEIRO —
> Nós também sabemos disso...
> Há muito sabíamos.
> Ele crucificou a Si mesmo.

Nesta afirmação, dá-se a expiação da culpa: não foram eles, os homens, eles, *os judeus*, que crucificaram o profeta/deus. Aqui, Toller expia sua infância: o medo de errar, o peso insuportável da culpa e o pânico pelo castigo que poderia vir pela Mão de um "bom Deus" feroz e vingativo, imponderável e surpreendente, que uma vez, por ele ter mentido, punira-o incendiando a casa do vizinho[40].

Essa reedição da morte de Cristo recupera o sentido do sacrifício redentor, conspurcado pela Igreja corrompida. É a presentificação do gesto simbólico da comunhão — ao qual os prisioneiros assistem com o olhar alçado "em êxtase" — no qual o homem-profeta se rende ao amor pela humanidade.

> Venha para perto e eu lhes direi
> Talvez por meio da crucificação apenas
> Venha a liberação,
> Talvez os poderes da luz
> Espraie apenas de Seu sangue
> Talvez por meio da crucificação apenas
> Possa vir a redenção,
> O caminho para a luz e a liberdade.

---

[39] Há outra referência de mesmo teor na cena XI.

[40] TOLLER, op. cit., p. 20.

Esse ritual de morte/ressurreição se completa com o nascimento de seu filho (e da mulher prostituta), simbolizando o surgimento do Novo Homem, aquele que irá reinar nos domínios da utopia messiânica (e o teto da prisão se abre, deixando surgir um "céu infinito").

Esta cena, bem como as seguintes da peça, foram escritas por Toller durante seu encarceramento na prisão militar de Leonrodstrasse. Ali, para onde vai devido a suas atividades de agitador na greve geral em Munique, ele aproveita para ler "Marx, Engels, Lassalle, Bakunin, Mehring, Rosa Luxemburgo, Webbs". É o momento em que se torna socialista. O cotidiano da prisão é esmagador e não raros prisioneiros buscam voluntariamente a morte para escaparem aos "tormentos dessas jornadas infernais":

> ... jamais esquecerei o grito agudo, animal, que, transpassando meu sono, uma manhã, me fez de súbito alçar-me gritando, e depois continuar a gritar, estranho a mim mesmo[41].

Na peça de Toller combinam-se assim os motivos do anticapitalismo (antiestatismo) e da guerra, por meio de uma linguagem poética recheada de situações e metáforas bíblicas, tanto da tradição cristã quanto da judaica, o que, por sua vez, subsidiariamente, dá conta da condição sociopolítica do segmento judeu da sociedade da época[42].

Por outro lado, é uma peça que realiza a perfeita fusão entre a experiência pessoal de Toller — sua passagem pela guerra, a tomada de consciência política, as atividades militantes —, sua memória da infância, suas referências étnico-culturais e a sensibilidade artística que captou o espírito da época. Para apreendê-la além da superfície é preciso conhecer a história e a experiência de Toller — judeu, alemão, artista e militante —, e compreendê-las à luz do pensamento da época. Assim, acompanhar a trajetória de Friedrich é testemunhar a paixão do homem-Toller-expressionista.

■ ■ ■

Diferentemente de Toller, a adesão de Reinhard Goering à esquerda não resultou em engajamento em nenhum partido ou tendência política definida. Médico excêntrico, Goering preferia o isolamento à boêmia e dedicava-se à pesquisa de remédios naturais e a atender os pobres. Participou da guerra como voluntário, no serviço médico do Exército durante um breve período, sendo afastado devido a uma tuberculose. *A Batalha Naval* foi sua primeira peça publicada e encenada. Escrita entre 1916-17, foi montada em 1918, em Dresden, sob a direção de Max Lewinger e Adolf Lennebach, provocando reações próximas ao escândalo. Ainda nesse mesmo ano, em Berlim, o texto mereceu uma encenação de Reinhardt, com Emil Jannings e Conrad Veit no elenco, e, desta feita, alcançou grande sucesso[43].

---

[41] Ibid., p. 96.

[42] O motivo da guerra pode ser entendido como simples desdobramento do tema do anti-capitalismo, do mesmo modo que todas essas referências compõem uma metáfora maior, a da busca do homem de si mesmo.

A Batalha Naval foi inspirada no relato da Batalha de Skagerrak, um estreito no Mar do Norte, à altura da península de Jutland, na Dinamarca, onde, em maio de 1916, enfrentaram-se as frotas alemã e inglesa, com um saldo de quase dez mil mortos. Goering localizou seu drama na torre de artilharia de um navio de guerra, onde seis marinheiros — haverá um sétimo, próximo do fim, em substituição ao primeiro que morrer — aguardam, durante toda uma madrugada, a deflagração do combate. Não há poesia ou bucolismo no mundo exterior (céu e mar), a não ser nos delírios dos marujos: a natureza representa aqui, à maneira simbolista, o destino inevitável — a morte. Não há, portanto, nenhuma ação possível exceto a espera, e durante todo o longo ato único de que se constitui a peça, até o momento em que se deflagra a batalha, assistimos a um copioso fluir de pensamentos, às vezes dialogados, parte do tempo desconexos. A fala das personagens são plenas de referências e carregadas de simbolismo, tornando-a quase uma linguagem cifrada.

O clima de espera, que nos remete necessariamente a um Beckett[44], é denso e povoado pelos delírios dos marinheiros durante os breves momentos de sono que se intercalam à vigília. O centro do conflito interno do drama é, em última instância, a espera da morte inevitável — a batalha naval — e as atitudes dos homens diante desse desfecho iminente. Há entusiasmo e impaciência, cinismo e pessimismo, conformismo e quase revolta, e cada marinheiro sustenta, em princípio, uma dessas posturas. Como é típico do Expressionismo, as personagens são menos reais que simbólicas; a tensão do conflito iminente leva-as ao limite de sua racionalidade e de sua capacidade de resistência psicológica. Ao ultrapassar essa fronteira, temos um painel de mentalidades e comportamentos, que compõe um microcosmo significativo da humanidade em estado bélico.

---

[43] Goering não assiste à peça: vive isolado nas montanhas na Suíça, dedicado à medicina. Sua outra peça de sucesso foi *A Expedição do Capitão Scott no Pólo Sul*, encenada por Jessner, em 1930. Por essas obras, teria recebido, nas duas ocasiões, o Prêmio Kleist de literatura (embora haja dúvidas quanto a ter, de fato, recebido o prêmio por *A Batalha Naval*); cf. SOLBRIG, Introduction, in GOERING, *Seabattle*, p. 6; ver também Palmier, *L'Expressionnisme et les arts*, vol. I, p. 195.

[44] Não apenas *Esperando Godot*, mas principalmente *Fim de jogo*; cf. SOLBRIG, op. cit., p. 4.

Embora elas configurem, no conjunto, o desdobramento de uma única personagem, há três protagonistas que poderiam ser entendidos como pólos de conflito, conflito esse que se dá no plano das idéias e das atitudes diante da circunstância que os ameaça (a morte). Por um lado, está o Primeiro Marinheiro, um vidente, um profeta, imbuído de filosofia cristã, cuja fala, recheada de menções e metáforas bíblicas, remete quase todo o tempo a sua referência religiosa. Ele sabe que o fim está próximo, não apenas porque tem o dom da antevisão, mas porque é assim que deve ser: existe um desígnio maior que comanda o destino do homem ("somos todos marionetes"). Ele vê um sentido nesse momento de aflição, como ponte de passagem para uma outra vida mais justa.

O Quinto Marinheiro representa a possibilidade de revolta. Se ele sabe o que está para acontecer, questiona que assim seja. Chega a ser considerado um amotinado por seus companheiros. Não vê sentido nessa situação. Ele e o Primeiro Marinheiro contrapõem-se e, ao mesmo tempo, são complementares. Um longo diálogo entre os dois concentra os motivos da peça. Enquanto os outros dormem, o Primeiro e o Quinto marinheiros não conseguem conciliar o sono: há algo no ar — há algo no mar! — que lhes agita a alma, que os torna crianças assustadas e os mantém despertos, recusando obediência ao comando de descansar. Mesmo aterrorizado, o Quinto Marinheiro quer ir avante, mergulhar no entendimento dessa força que os possui:

> PRIMEIRO MARINHEIRO —
> Mas nossa alma nos recusa obediência
> Porque está possuída por alguma outra coisa
> Nenhuma vontade, nenhum desejo nos incita à desobediência.
> No entanto, um inominado destino da alma está nos conduzindo.
>
> QUINTO MARINHEIRO —
> É isso. Mas espere.
> Você também não está aterrorizado por isso? Até onde isso pode nos conduzir?
> Não deveríamos parar por aqui
> E obedecer, e nos deitarmos?
>
> PRIMEIRO MARINHEIRO —
> O que você disser. Como quiser.
>
> QUINTO MARINHEIRO —
> Homem, você crê que eu seja um covarde
> Que não ousa prosseguir?

Apesar de tudo, estou quase certo
De que assim alcançaremos um lindo alvo. Quero que
prossigamos em frente,
Mesmo que a pior conseqüência
Possa daí resultar.
PRIMEIRO MARINHEIRO —
Somos agora alpinistas
Que se aventuram por conta própria
Até os mais altos picos. Antes de irmos,
Invoquemos os poderes
Que guiam nossos passos.

QUINTO MARINHEIRO —
Pare, homem! Não! Faça isso sozinho.
A medula em meus ossos me diz isto:
Que estamos por nossa conta
Em qualquer dos mundos e chegamos apenas
Onde nossos pés nos conduzem com passadas calmas.
Extraio força disso.
Somos o nosso próprio destino.
Gostaria antes de acreditar
Que somos vidro, joguetes, marionetes
Na Mão de algum gigante insano,
De que algo pleno de sentido
Exerce influência sobre nós.

O Quinto Marinheiro se recusa a rezar porque não admite a existência de um Deus, assim como não aceita o comando da Pátria. Se para o Primeiro Marinheiro, "quem está com Deus tem tudo" e "se a nação ordena, então deve ser assim", para O Quinto Marinheiro não há nenhum sentido em servir a Deus — "aquele que tem a si mesmo, tem tudo" — do mesmo modo que se há de duvidar dos motivos da Pátria:

Não poderia a loucura reinar
No seio de toda uma nação,
Especialmente naqueles que a conduzem?
É preciso que
Façamos o que os loucos desejam?

Tanto um quanto o outro sabem que o que move o mundo é a posse e o poder; o primeiro sobrepõe Deus a isto, o outro busca um motivo maior na próprio relação humana: "porque há coisas entre os homens que devem ser preenchidas". O relato de uma conversa por ele entreouvida revela a chave de sua ideologia:

... As palavras estão gravadas em mim como em pedra:

"Vá, vá, meu rapaz.
Sei que nunca voltará.
Já surge no mar uma onda
Incansavelmente avançando e recuando,
E a morte se aproxima de você.
Já uma peça de ferro que não estremece
encontra-se pronta
Para entrar em tua carne.
Você não retornará.
Se tivesse havido que fosse um dia entre nós -
E houve muitos —
Como vai o sol
Conosco através de nosso tempo,
E estrelas vagueiam conosco
Através da noite aterrorizante,
Assim o dia funcionou,
E assim você irá comigo através da vida
Até o tempo fugir de mim.
Você conhece os deveres de um corpo nobre.
Morrer pacientemente — se assim deve ser —
É a menor de nossas tarefas terrenas.
Resigne-se com a Morte!
Morra sem ilusões.
Oh, se todos
Nos tivessem olhado por apenas um único dia,
Estariam convertidos de seu erro.
Morra alegremente, deixe ir o obcecado.
Lembre-se do que houve entre nós
Do que pode haver entre os homens.
Lembre-se disto no último momento.
Nenhuma esperança e nenhum deus
Retira da morte o horror.
Apenas isto,
Lembre-se disto,
O que pode haver entre os homens.
E se — o que eu não creio —
Além deste mundo novos girarão para nós
E forem alcançáveis:
Este pensamento é o salto para eles:
O que pode existir entre um Homem e outro.

Essa revelação, que exerce poderoso impacto sobre o marinheiro, é o que vai proporcionar-lhe a força para enfrentar a morte e a desonra.

Para ele, a morte, diante dessa verdade, deixa de ser tão poderosa; ela é apenas "uma palavra, uma coisa, além da qual a raça humana tem vivido por muito tempo". Para o Primeiro, no entanto, esse relato esteve próximo de abalar sua fé no divino: "Quando você dota o homem tão profusamente, Deus morre".

Por outro lado, temos o Quarto Marinheiro, comandante do grupo, que representaria a atitude pragmática. Como os outros dois, ele *sabe*, embora seja um pessimista. Mantém a ordem e a consciência da tarefa apenas no limite da obediência, sem ênfase ou entusiasmo. A morte lhe parece inevitável, mas não questiona o porquê. Na verdade, tanto faz... essa é sua missão e a morte seu desfecho inevitável.

Embora cada uma das personagens sustente uma posição relativamente à guerra e à morte, elas não a mantêm com coerência absoluta. Todas sofrem uma reviravolta no momento em que começa a batalha: o Primeiro, aquele que vê em tudo um sentido, tem medo; o Quinto, aquele que não vê sentido em nada e esteve próximo de rebelar-se, entrega-se à batalha com a energia de líder; o Quarto, aquele que apenas cumpre o dever, afetado pelo gás, é o primeiro que começa a delirar.

O final da peça, portanto, é dúbio: se no plano da ação todos morrem, no plano das idéias debatidas ao longo da peça, paira uma incômoda indefinição. Aparentemente nenhuma posição se sustenta e os homens parecem ser confirmados como marionetes de uma força superior — seja ela Deus ou o comando de guerra —, embora vitimados por suas próprias fraquezas. No entanto, se é possível detectar aí um pessimismo absoluto quanto ao destino dos homens, também é possível entender-se esse desfecho trágico como uma passagem necessária para o amadurecimento da humanidade.

Comparada à peça de Toller, *A Batalha Naval* tem contornos muito menos nítidos, embora uma estrutura dramática bastante mais simples. Ainda que se possa ver nessa mudança de comportamento das personagens uma reviravolta próxima de uma "transformação", ela, na verdade, dispara em todos os sentidos, dificultando a tarefa de entrever uma direção predominante. Não é possível se buscar *uma* verdade, ou seja, acompanhar a trajetória de uma personagem e traçar o rumo de sua verdade. Além do mais, essa pretensão esboroa-se, para o final da peça, quando Goering embaralha todas as figuras, envolvendo-as em densa fumaça e vestindo-as com máscaras de gás. No entanto, a mais intrigante transformação é a do Quinto Marinheiro, que parece abdicar de uma consciência crítica — embora dispersa, destrutiva, anárquica — para, aparentemente, adotar uma postura de subserviência ao irracionalismo da guerra. É a mudança mais radical. Indagado de por que não se havia amotinado, o Quinto Marinheiro responde, encerrando a peça:

A batalha continua, pode ouvir?
Não feche os olhos ainda.
Atirei bem, não foi?
Eu também teria feito um belo motim, não é verdade?
Mas atirar foi mais natural, não foi? Não foi?

Goering, que nunca havia estado em um navio de guerra, declarou que, ao escrever a peça, estava vivendo um momento de indefinição e que, por falta de "tradição de revoluções", buscou situá-las no interior da alma humana[45].

O final catastrófico pode indicar que as personagens de Goering são emblemáticas de toda a humanidade e, como tal, é como se todos precisassem morrer (sabem que é assim que será) para que um novo mundo possa renascer. Resiste, talvez, uma fé imorredoura na Humanidade, que sobreviverá ao conflito e persistirá na emergência de um mundo novo. Essa idéia da guerra como catástrofe final, que aparece em Goering de modo mais incisivo do que em Toller, coincide com o escopo cultural e filosófico que temos estado discutindo: a idéia de que "apenas a catástrofe revolucionária, com um colossal desenraizamento, uma destruição total da ordem existente, abre o caminho para a redenção messiânica"[46]. Também podemos detectar outras referências, além de um fundo judaico-cristão, que reforçariam a idéia de uma "superação" do atual estágio da humanidade. Sabemos que Goering, logo após escrever a peça, no final da guerra, entregou-se ao estudo e à prática de religiões orientais, em particular do Budismo[47]. A curiosidade pelas filosofias e religiões orientais, no entanto, era algo que estava disseminado pela Europa à época e certamente influenciaria esse universo utópico-messiânico dos artistas de então. Na tentativa de constituir uma escala de novos valores — ou renovar o sentido dos antigos, corroídos pelas instituições — busca-se a *alteridade*: esta procura encontra-se no cerne da revolução expressionista.

* * *

Georg Kaiser, apesar de simpatizante do socialismo e antinazista ferrenho, jamais foi filiado a partidos e sua vida aventureira esteve mais próxima das excentricidades de Goering que de Toller, de quem era amigo. Bastante mais velho que os dois autores, quando eclode a guerra Kaiser, que já estava aposentado, trabalha na Cruz Vermelha. Vítima de permanentes dificuldades financeiras, vai para a prisão em 1920, como escroque, e amarga um ano de pena. Vive entre Berlim e Viena, e suas peças fazem grande sucesso, também no exterior. Freqüenta grande círculo de amigos, Brecht entre eles, e chega a ser eleito para a Academia Prussiana de Artes. Em 1933, sai exilado, como um grande contingente de artistas, e suas obras, como as de Toller, são queimadas pelos nazistas em um auto-de-fé.

---

[45] Apud SOLBRIG, op. cit., p. 6.

[46] LÖWY, op. cit., p. 22.

[47] Por esse motivo, há autores que defendem uma leitura doutrinária-budista desse desenlace; cf. SOLBRIG, op. cit., p. 11-24. No entanto, achamos, particularmente, que essa referência é apenas uma a mais, e não faz, por ela, destoar a peça do conjunto da produção do período.

Sua trilogia *Gás*[48] não é especificamente sobre a guerra, embora esta constitua o cenário de fundo da terceira parte (*Gás II*). No entanto, trata-se de uma guerra futurista, uma ficção, uma alegoria de guerra, e, mais do que referências factuais, importa aqui a pincelada impiedosa com que é traçado o destino da Humanidade. Não é tanto a guerra o centro, mas aquilo que produz a guerra: o desenvolvimento irrefreável do capitalismo, que, tal qual o flautista de Hamelin, arrasta atrás de si a massa humana, levando-a em direção ao precipício.

A trilogia compõe uma espécie de saga do Homem Novo, retratado em um processo cíclico de morte/ressurreição e, depois, projetado em um futuro provável[49]. O desenlace é dramático: não há saída. O fim do homem é sua própria destruição.

A primeira peça, *O Coral* (*Die Koralle*, 1917), de cinco atos, tem como personagem principal o Milionário, que tenta preservar seus filhos do contato com o Horror da miséria. Em sua rotina, ele usa um Secretário como seu duplo. É o empregado que atende, no dia estabelecido como a "quinta-feira aberta", as pessoas que fazem fila a sua porta em busca de algum tipo de auxílio. O signo distintivo entre eles, que são idênticos, é um coral, que o Secretário sempre leva consigo. Os esforços do Milionário para resguardar os filhos do contato com a realidade acabam por falhar, pois tanto o filho quanto a filha, a princípio uma moça fútil, decidem, cada qual a seu modo, dedicar-se aos mais humildes. Desiludido, o Milionário mata o Secretário e assume o coral. Na prisão, confundido com o Secretário, recusa-se a assinar a confissão de assassinato. Confrontado com os filhos, estes não o reconhecem. Acaba sendo condenado à morte.

Gás I (Gas, 1918), também está estruturada em cinco atos. Desta vez, no centro da peça está a figura do Filho do Milionário, que administra a fábrica de gás herdada do pai. Suas inquietações sociais fazem com que propicie aos operários a participação nos lucros. Tudo parece transcorrer bem, mas ocorre uma violenta explosão do gás, que arruína a fábrica. Os cálculos do Engenheiro são corretos, mas os operários exigem sua demissão. O Milionário propõe a construção de uma cidade fraterna no lugar da fábrica. O Engenheiro incita a multidão de operários para a reconstrução da planta e a volta à fabricação do gás. O Filho acaba derrotado.

Em *Gás II* (*Gas Zweiter Teil*, 1918), estruturada em três atos, já estamos próximos do fim catastrófico, profeticamente preparado nos dois segmentos anteriores. A guerra está em curso: ela é global, disputada entre as Figuras Azuis e as Figuras Amarelas e, quanto a seu desfecho, não resta dúvidas de que a destruição será inevitável e completa. A personagem da saga, agora, é o Milionário-operário. Da sala de controle da fábrica, acompanha-se simultaneamente o nível de produção de gás e os avanços da guerra, como se fossem um mesmo fenômeno. Mas, os trabalhadores entram em greve. O Milionário-operário tenta aproveitar essa ocasião para convencer os trabalhadores a enviarem ao mundo uma mensagem de humanidade. No entanto, não recebem nenhuma resposta. Aproveitando esse momento de fragilidade, os Amarelos assumem, então, o poder e submetem os trabalhadores a condições mínimas de subsistência. Novamente, o Engenheiro incita a massa, ordenando-lhe que use gás mortífero contra o opressor. Conseqüentemente, dá-se o desenlace catastrófico: a destruição é total.

A fábrica de gás, que compõe o cenário de todas as peças, é o espaço alegórico da humanidade de vocação bélica, o centro do desenvolvimento tecnológico a serviço da destruição. Nesse ambiente, o homem procura a si mesmo, mas o caminho é árduo e ele acaba por esbarrar contra a parede de sua própria impotência. Como diz o Milionário: "Mas, a verdade mais profunda... esta é descoberta apenas pelo indivíduo isolado. E, então, ela é tão esmagadora que se torna infecunda em seus resultados!".

O Milionário é o patriarca de todos os protagonistas da trilogia. Construiu seu império, buscando fugir de uma infância infeliz, e alcançou sua condição poupando-se do contato com a miséria (o "terror branco"). É a utopia burguesa, cega e conciliada, que distribui benesses e tenta proteger a descendência. Porém, não apenas isso. Fosse sua pintura realista-naturalista, esta descrição poderia compor uma personagem bidimensional; aqui, é o desdobramento de uma consciência — a consciência alienada ao poder e ao capital, mas, ao mesmo tempo, a do homem que acreditou ter-se encontrado e buscou proteger-se em uma redoma (o escritório do Milionário, significativamente, é uma sala com paredes de vidro).

A pequena peça de coral guarda a chave da personagem. O duplo do

---

[48] KAISER, *Plays Volume One*.

[49] Um pouco à maneira de Maiakóvski com *Os Banhos* e *O Percevejo*, só que, em Kaiser, ainda num registro trágico e no contexto capitalista.

Milionário, o Secretário, é seu anteparo contra a realidade e o coral, que o dublê leva preso à corrente como signo distintivo, é o emblema mais secreto de suas conquistas. No final da peça, minutos antes de seu auto-sacrifício — quando ele, deliberadamente, recusa-se a defender-se e é condenado à morte —, deixa entrever, em conversa com o capelão, a metáfora de sua vida:

> CAPELÃO — Teu último pedido... o coral?
>
> MILIONÁRIO — Você sabe como ele cresce no leito do mar? Longe da superfície da água... não chega muito alto. Ali ele fica, banhado pelas correntes... formado na união duradoura da densidade do mar. Os peixes são um fato insignificante, criando um leve distúrbio. Não é sedutor?
>
> CAPELÃO — O que você quer dizer?
>
> MILIONÁRIO — Estou apenas levantando uma ponta do manto que cobre o enigma. O que é o melhor a fazer? Não chegar à superfície e ser carregado pela tormenta que avança para a costa. Lá, o turbilhão se enfurece e nos arrasta para o frenesi da vida. Somos todos empurrados para frente... todos retirados do paraíso de nossa tranqüilidade. Retirados os pedaços da árvore-coral lá em baixo sob a luminosidade turva... com uma ferida desde o primeiro dia. Ela não cicatriza... dói... nossa terrível dor nos açoita em nossa apressada carreira!... O que você está segurando às costas? (Ele levanta a Mão do Capelão com a cruz negra). Isso apenas amortece a dor. (Ele segura o coral com as duas mãos contra o peito). Isto nos libera do sofrimento!

Ao duplo Milionário/Secretário contrapõe-se a presença dos dois filhos, retomando aqui o tema do conflito de gerações. São eles os depositários da possibilidade de mudança, o germe do Homem Novo. A filha entrega-se à caridade, rejeitando a vida fútil que levava, e o filho opõe diretamente ao pai, recusando seu império: "Poder é loucura!". A convicção do Filho é tão consistente quanto a do pai, que ele enfrenta, primeiro interferindo, anonimamente, em uma manifestação na fábrica, quando assume posição a favor dos operários e, depois, diretamente, ameaçando-o com um revólver.

O Filho é quem assume a tarefa de redimir o homem -"Eu vislumbrei a humanidade... preciso salvá-la de si própria!" —, o que tentará realizar, a sua maneira, e infrutiferamente, como protagonista em *Gás II*. Na segunda peça da trilogia, depois que a fábrica é destruída por uma violenta explosão de gás, a utopia do Filho do Milionário é esboçada em termos românticos: o retorno à agricultura, o homem em comunidade fraterna e produtiva. Ele não deseja reconstruir a usina; o acidente é visto por ele como uma oportunidade de renovação. É no retorno que está o futuro:

> FILHO DO MILIONÁRIO — Por acaso estarei tentando assustá-los?... Não estarei clamando ainda mais pela sua coragem?... Não estarei lhe pedindo por... humanidade?... Como podem ser camponeses novamente... depois de terem sido operários?... Mas, não seria isso um avanço a ser exigido de vocês?... Alguém que já superou o camponês... e que agora está deixando o operário para trás... e tem a humanidade como sua meta?!... Vocês não estão maduros... após esta última experiência?... (...) Há muros ao seu redor... vocês mesmos os ergueram. Saiam agora!!... Vocês são heróis... não há julgamento diante do qual vocês retrocedam!... Audaciosamente avançam em direção ao final da estrada... Uma estrada terminou novamente... exaltem sua coragem com coragem nova:... a humanidade está aqui!!!

No entanto, a massa operária, sob a condução do Engenheiro, recusa essa oferta. O Filho do Milionário se vê abandonado, ele não foi capaz de realizar essa revolução — a frase lapidar de seu pai parece conter uma grande verdade. É preciso que nasça um Novo Homem, que lidere essa tarefa. Na cena final, essa promessa é confirmada:

> FILHO DO MILIONÁRIO — Não segue a corrente de modo selvagem e transborda as margens que não conseguem contê-la? Não deve um dique ser construído para estancar o fluxo? É preciso que o frenesi prossiga irrefreado e inunde os campos e cometa excessos em seu crescimento luxuriante sobre as extensões de verde? Não há como pará-lo?!... (Trazendo sua filha para diante de si). Diga-me: onde está a humanidade? Quando o homem fará sua aparição... chamando-se pelo nome:... homem? Quando ele compreenderá a si próprio... e sacudirá sua percepção dos galhos? Quando ele conquistará o curso... e renovará a criação que ele corrompeu:... humanidade?!... Eu ainda não o vi... ele ainda não apareceu para mim com cada signo de sua abundância... vigoroso em seu grande poder... calmo em plena voz que grita:... humanidade?!... Não está ele perto de mim... pode ele morrer de novo... não é preciso que ele chegue... amanhã e amanhã... e no espaço de uma hora?!... Não sou sua testemunha... e de suas origens e advento... não é ele por mim conhecido com seu forte semblante?!... Devo ainda duvidar?!!
>
> FILHA — (ajoelha-se) Eu lhe darei nascimento!

Esse filho que nasce será o Milionário-operário de *Gás II*. Aqui, o conflito de geração já foi totalmente apaziguado; o homem perdeu o controle do processo de produção de gás que, agora, é apenas um dos pilares da indústria bélica. Projeta-se, assim, o futuro do capitalismo e de sua cria, o desenvolvimento tecnológico. O herói debate-se, ombro a ombro, contra as forças adversas. Em Kaiser, as massas já não são tão dóceis ou ansiosas pela mensagem de paz. O pouco esforço de Friedrich, ao convencê-las, é inversamente proporcional ao grande empenho do Milionário-operário em face de seu malogro. Os ouvidos das massas estão mais sensíveis aos apelos dos fanáticos. O desespero do protagonista lembra o Quinto Marinheiro de Goering, mas este levado ao paroxismo, a um grotesco sinistro. Quando se dá conta de que não há futuro possível para a humanidade, que os operários clamam pelo emprego do gás mortífero, o Milionário-operário se lança, camicase ensandecido, a cumprir ele mesmo a tarefa. Desta feita, ao contrário de *A Batalha Naval*, não há mais "algo no ar", algo maior, um destino resplandecente vislumbrado, a garantir a utilidade do gesto homicida. Cumpre-se um ciclo, e desta feita, no retorno ao Horror que é algo mais do que a simples miséria material: é a miséria humana.

VOZ — Gás-venenoso!!
VOZES E VOZES — Gás-venenoso!!!!
TODAS AS VOZES — Gás-venenoso!!!!
ENGENHEIRO-CHEFE — (Triunfante) O poder é nosso! Nosso o mundo!! Faça a mira... seja rápido no disparo... antecipe o bombardeamento!!! Quem?

(Jovens operários rodeiam a plataforma.)

JOVENS OPERÁRIOS — Eu!!
ENGENHEIRO-CHEFE — Tome conta da esfera perigosa.
MILIONÁRIO-OPERÁRIO — (afastando os Jovens Operários... voltando-se para o Engenheiro-Chefe.) Sou eu o escolhido! Tenho direitos sobre os demais!
TODAS AS VOZES — O Milionário-operário!!!!

(Engenheiro-Chefe lhe dá a cápsula... deixa a plataforma.)

MILIONÁRIO-OPERÁRIO — (sobe na plataforma... a cápsula na mão levantada.) O sangue de meu sangue lateja por nossa reformação! Meu ardor queimou com o ardor da mãe e da mãe do pai!! Nossa voz poderia ter despertado o deserto... humanidade pode não ouvi-la!! Estou vingado!! Posso terminar o trabalho!! (Atira a esfera para o alto... ela cai e se rompe com um leve tilintar... Silêncio.)
ENGENHEIRO-CHEFE — Gás-venenoso!!!
TODAS AS VOZES — Gás-venenoso!!!!

(Silêncio aturdido. Com um estrondo pavoroso o bombardeio começa lá fora. Escuridão imediata... e o estrondoso colapso dos muros. Silêncio.)

(Iluminação gradual: a parede é um entulho de placas de concreto desordenadas umas sobre as outras como lápides demolidas... destacando-se, já esbranquecidos, os esqueletos das pessoas no salão. FIGURA AMARELA... capacete de aço, fones nos ouvidos, rolos de arame atrás dela... vem correndo sobre a pilha de escombros.)

FIGURA AMARELA — (estanca... olhar ensandecido vagueia... grita ao telefone.) Relatando efeito do bombardeio:... virem as armas contra si mesmos e aniquilem a si mesmos... os mortos estão deixando suas tumbas... dia do julgamento... *dies irae... solvet... in favil...* (ele atira o resto em sua boca.)

(À parda-nebulosa distância clarões de petardos se chocam uns contra os outros... claramente em autodestruição.)

Tanto em Kaiser quanto nos outros dois autores estudados, a questão ideológica aparece explicitada no confronto dos discursos doutrinários, em todas as suas modalidades[50].

Em todas as peças, sempre existe uma personagem que representa um universo de idéias, em disputa com os demais pela hegemonia do pensamento das massas. Estas, por sua vez, são encaradas com desconfiança, tanto em Toller quanto em Kaiser: as massas, como subproduto do desenvolvimento capitalista, constituem um obstáculo para o amadurecimento do homem, para o desabrochar de sua alma.

Nesse duelo de ideologias, que transcorre na disputa entre os discursos, os principais opositores são os radicais, os fanáticos, que procuram conquistar a adesão a seus ideários incitando a massa à ação desordenada e destruidora. Esses agitadores podem tanto ser defensores extremados do sistema, assumindo uma linguagem de cumplicidade com o operariado, quanto a figura do radical de esquerda, uma espécie de "inimigo interno". O diagnóstico que este último faz da realidade pode ser correto, mas a saída proposta sempre é contestada pelos protagonistas. Seu discurso é anticlerical, antiestatista e racionalista. Em *A Transformação*, ele aparece na cena 11, denominado explicitamente Agitador. Apresenta-se à multidão faminta, sucedendo o professor e o padre, discursantes em nome do sistema.

---

[50] A religiosidade marcante em *A Transformação* e *A Batalha Naval* está praticamente ausente da trilogia de Kaiser. A igreja, embora apareça na figura do Capelão que tenta ministrar a confissão ao Milionário, em *O Coral*, não é uma interlocutora privilegiada dos protagonistas.

> AGITADOR — Cristo tornou-se o Deus do homem rico. Nós não precisamos mais deles, vocês e eu. Precisamos é de pão. Precisamos é de dinheiro. Devemos lutar contra a estupidez, devemos instalar a razão em seu lugar... e por nós eu quero indicar vocês, o povo. (...) "Estado" é um novo nome para Pátria, isso é o que eles dizem, e isso é uma mentira. (...) Quando os ricos acham que não possuem castelos suficientes e querem novas vilas na Riviera, eles dizem dane-se tudo, melhor ter uma guerra...

E o caminho escolhido é sempre a destruição:

> AGITADOR — ... E o que devemos fazer? Simplesmente derrubar a estupidez. É isso que devemos fazer. Arrebentar as mansões dos ricos! Oh!, posso vê-los fazendo isso! Liberada toda sua energia reprimida, lutando por fim gloriosamente. Sustentando nas alturas a bandeira da liberdade! Mulheres abraçando-os com os braços febris! Massas em movimento. Tiros ecoando! Escreverei panfletos para guiá-los e versos que os inspirem, versos que serão eles mesmos ações sangrentas! Minhas palavras acompanharão vocês como o soar marcial de trombetas! Sangue jorra! O sangue da liberdade! Marchem! Marchem!

Em Kaiser, a figura do "inimigo interno" assume um desdobramento sofisticado. Em *O Coral*, ele é o Cavalheiro de Cinza, que surge logo na primeira cena, os bolsos recheados de panfletos e pasquins, e desafia o Milionário: "Eu... quero ajudá-lo". O objetivo dessa estranha visita, que ocorre no dia reservado pelo Milionário para o atendimento dos pobres, é o desejo do Cavalheiro de Cinza de forçar o Milionário a reconhecer a "riqueza do indivíduo como o mais infame escândalo". Assim, ele pretende que o Milionário assine uma declaração conforme com esses termos, de modo que possa haver "um fim da luta entre ricos e pobres". No entanto, o Milionário o confunde, contando-lhe a triste história de sua vida — de como fugiu do "horror" — e revelando-lhe o segredo de seu duplo. Ao final da peça, no ato V, ele retorna, elegante, para visitar o Milionário na prisão, desta vez para agradecer-lhe. Agora, o Homem

de Cinza é milionário, acumulou uma imensa fortuna que interpõe, "montanha resplandecente", entre ele e os outros. No aguçamento da diferença, na selva do individualismo, ele vê a verdadeira saída, a devastação que deixa "atrás de si o caos" e deve ser proclamada à raça humana como "a verdadeira salvação".

Em *Gás II*, a figura do Engenheiro assume essa tarefa agitatória, cujos fins permanecem dúbios. Ele não faz a crítica do sistema e supostamente age em nome do interesse dos trabalhadores. No fundo, seu discurso, recheado de palavras de exaltação, se assemelha muito ao do Agitador de Toller[51].

Kaiser, em sua trilogia, trabalha o desdobramento das personagens de modo a compor um jogo de duplicações, transformações e inversões. A partir do Milionário/Secretário, primeiro desdobra a figura do pai na figura dos filhos e, depois, do neto do filho. Todas as personagens, por sua vez, passam por transformações: o Milionário se rende a seu fracasso e termina, por vontade suicida, na cadeia (um espaço que não pertence a seu mundo, mas a seu passado miserável), ao mesmo tempo em que assume a identidade do Secretário. O Filho do Milionário se vê derrotado pelo próprio ideal que forjou para si, se vê abandonado, ele que queria a comunidade fraterna entre os homens. O Milionário-Operário termina por submeter-se à loucura geral e se faz instrumento da destruição, ainda numa vã esperança — "o sangue de meu sangue lateja por nossa reformação" —, pois não haverá mais futuro. O Milionário e o Cavalheiro de Cinza, por sua vez, compõem uma situação de inversão, na qual o agitador ingênuo e idealista se torna um burguês assumido, adotando o *status* do Milionário, em nome de um estratégico acirramento de contradições.

Esse jogo de duplos vem reforçar, ao longo dos textos, o clima de grotesco sinistro, que recobre a trama com vernizes de estranhamento. A presença direta de esqueletos, caveiras em lugar de rostos, a aparição de figuras estranhas e indefinidas — O Visitante Noturno, em *A Transformação*, os Cavalheiros de Branco, em *Gás I* —, o jogo entre realidade e sonho, cujos níveis muitas vezes se interpenetram criando um contexto difuso, são decorrências do cerne problemático das obras do Expressionismo. O homem multifacetado, em crise de identidade, ao buscar-se a si mesmo, encontra no espelho o outro, um duplo: horror!

---

[51] Talvez o exemplo mais cabal do agitador encontra-se na peça *O Homem-Massa*, de Toller, encarnado pela personagem O Anônimo. A questão das massas também tem destaque no cerne deste drama: O ANÔNIMO — (...) Você não é massa, camarada; eu sou. E massa é destino!/CORO: É destino!/MULHER: Mas pense bem, camarada: a massa é fraca, impotente.../O ANÔNIMO: Você não podia estar mais enganada! A massa é força e liderança./ CORO: A massa é força! A massa é liderança!; TOLLER, As Massas e o Homem, in MERKEL, *Teatro e Política*, trad. de Cora Rónai.

Há outras referências, ou subtemas, que constituem um reforço desse ambiente de grotesco sinistro, como, por exemplo, os motivos da mutilação e da castração. Em *A Transformação*, esses motivos se insinuam quando Friedrich encontra-se no hospital de campanha (Terceira Estação, quadro 5)[52]. Também a linguagem reticente e visionária, povoada de imagens grotescas, reforça essa sensação de estranhamento. As personagens podem viver situações que são aparentemente cotidianas, mas sua tradução em tais palavras denotam que sua experiência não é vulgar; ela é vital e limítrofe. Quando está para morrer, o operário, em *Gás I*, delira uma poesia terrível:

> TRABALHADOR — Relatório do bloco oito... sala de controle: gato branco saltou... olhos vermelhos arregalados... boca amarela escancarada... dorso arqueado arrebentando... inchando... rompe viga mestra... suspende o teto... e explode em centelhas!! (Sentando-se no meio da sala e golpeando o chão) Levem o gato embora... xô, xô!!... esmurrem a boca... xô, xô!!... cubram seus olhos ardentes... comprimam seu dorso arqueado... todos os punhos em suas costas... olhem, ele está inflando... está ficando cada vez mais inchado... com o gás de cada tubo e cada fenda...!! (Levantando-se novamente) Relatório da sala de controle:... o gato branco está explodindo!!
>
> (Cai, estirado. O Filho do Milionário vai até ele. O Trabalhador tateia ao redor. O Filho do Milionário lhe agarra a Mão.)
>
> TRABALHADOR — (gritando) Mãe...! (Morto)
> FILHO DO MILIONÁRIO — (inclinado sobre ele) Povo...

O mesmo grito — "Mãe!" — serve como epígrafe de *A Batalha Naval*. Esse brado, que revela o desejo de retornar à concha protetora (à origem), dá-nos a dimensão da fragilidade desse homem, que se sente vitimado pelo desenvolvimento desnaturado da civilização. Associado à palavra *povo*, pode nos orientar nos meandros do pensamento social do artista, que acolhe essa entidade (abstrata) exangue em seus braços, aguçando dolorosamente seu sentimento de impotência[53].

---

[52] Toller fará da castração o tema central de outro de seus dramas, o belo e comovente *Hinkemann*, peça que, por sua substância e seu vigor dramático, lembra-nos *Woyseck*, de Büchner.

[53] A encenação expressionista soube valorizar, e até mesmo definir com mais clareza, esse jogo de tensões projetado pela dramaturgia. No palco, o simbolismo das cores, a

No confronto com as peças de Marinetti e Maiakóvski, analisadas anteriormente, os textos expressionistas podem ser vistos como variações de uma mesma esperança cética — quase cínica, no caso italiano — e de uma similar prontidão revolucionária. A resposta que os expressionistas nos oferecem, porém, não aponta para o futuro, como *Vladimir Maiakóvski*, ou para si mesmo, em espiral viciosa, como em *Rei Baldoria*. Remete para o alto, para fora, para uma utopia com sentido cósmico — a conciliação do indivíduo consigo mesmo e com os valores mais dignos da humanidade, ordenados segundo uma força superior de harmonia e solidariedade universais.

Em breve, porém, os esforços concretos para soerguimento da nação alemã, as tentativas de saneamento de sua economia e a busca de estabilização política, recondicionam os motivos expressionistas a um novo contexto. As abstrações ganham corporeidade na ganância capitalista e na presença ameaçadora de novas forças políticas, alimentadas por sonhos megalômanos de poder imperialista. Nessas condições, a utopia de uma Humanidade redimida dilui-se no embate com seu contraponto real, que aponta permanentemente para a autodestruição, sem deixar entrever nenhuma possibilidade de converter-se. Talvez o Homem ainda não esteja preparado para ela, e sejam necessárias armas mais incisivas de persuasão.

Sob o açoite do riso

Passados os momentos mais traumáticos do pós-guerra, mesmo antes que as comunidades européias encontrem a trilha de normalidade, arrefece o fervor expressionista. Na arte, aos poucos, o *páthos* começa ceder lugar à fina ironia. Aguça-se o olhar malicioso que o artista lança sobre a sociedade humilhada, que tenta equilibrar-se, desajeitadamente, sobre os saltos de seus esfolados valores burgueses. A pintura se faz, agora, com as corrosivas tintas da sátira. Assim o postula Ivan Goll:

> Antes de mais nada, é preciso romper a forma exterior, o uniforme racional, convencional, moral, todas as formalidades de nossa existência. Mostrar-se-ão o homem e as coisas o mais nus possível, e, para obter um melhor efeito, sempre através de uma lente de aumento[54].

---

fragmentação da fala, a plasmação de um mundo estilhaçado encontrou materialidade nos espaços traspassados por rampas e escadarias, nas luzes recortadas, na profusão opressiva de linhas oblíquas e, principalmente, na máscara convulsiva de seus intérpretes.

[54] GOLL, Le surdrame, in BABLET & JACQUOT, *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 159.

O pressuposto que anima este pensamento ainda é fiel aos princípios expressionistas de revelar o âmago, a essência, embora, desta feita os instrumentos da cirurgia sejam de outra natureza. O caráter hiperbólico da linguagem expressionista permanece, mas a lente que revela a realidade filtra o dramático, deixando passar a ironia, a paródia e o deboche, uma filtragem que aponta para a assimilação da experiência trágica da guerra, transformada em cínica e amarga revolta.

Ivan Goll é um excelente exemplo desse momento de transição, ele mesmo um autor de características híbridas, a começar por sua própria nacionalidade: "judeu por destino, nascido por acaso na França, declarado alemão por um papel qualquer"[55]. Bilíngüe por formação e ascendência, ele domina o francês e o alemão e sua obra se alterna entre as duas línguas. Formado em Direito, doutor em Filosofia, transfere-se para Berlim no início dos anos de 1910 e mantém estreito contato com os expressionistas, que irão influenciar profundamente sua produção poética daquele momento. Durante a guerra, vai para a Suíça e, em 1919, retorna a Paris e participa do círculo de André Breton. Funda, em 1924, a revista *Surréalisme*, que dura apenas uma edição, mas que o leva a entrar em disputa com Breton acerca da paternidade do nome. As relações entre os dois acabam por se romper bruscamente, nesse mesmo ano, em grande parte devido a essa questão. A noção de surrealismo, em Goll, assume um caráter totalmente distinto daquele que veremos consagrado pelos franceses do movimento bretoniano:

> ... o moderno satirista deve buscar novos estímulos. Estes, ele os encontra no Surrealismo e na Alógica. O Surrealismo é a mais poderosa negação do realismo. A realidade da superfície é varrida para revelar a Verdade do Ser. "Máscaras": cruas, grotescas, como as emoções que expressam. Não mais "heróis", apenas povo; não mais personagens, apenas instintos nus. Totalmente nus. Para se conhecer um inseto é preciso dissecá-lo. O dramaturgo é um cientista-pesquisador, político e legislador; como surrealista, faz o relato de seu posto, num longínquo domínio da verdade. Essas coisas, ele as aprende com o ouvido colado nos impenetráveis muros do mundo[56].

Herdeiro de Jarry e Apollinaire, e precursor de Ionesco, Goll escreve uma dramaturgia carregada de sátira e humor grotesco. Sua peça *Matusalém*, escrita em 1919, encenada em Berlim em 1922, com direção de William Dieterle e cenografia de Georg Grosz[57], é um exemplo primoroso de mistura de estilos, combinação da tradição do teatro satírico (cabaré, revista) com uso de tecnologia moderna (projeções), temperado com linguagem de *nonsense* digna do melhor Ionesco.

A peça está estruturada em dez quadros e tem como centro da trama o casal Matusalém e Amália. Eles são caracterizados, respectivamente, como o "burguês originário"[58] e "a essência da condição de esposa burguesa", ambos gordos, com sinais extravagantes de riqueza (sob o avental sujo, ela veste um longo de seda e pencas de jóias). Matusalém é um rico fabricante de sapatos e vive com sua mulher, dois filhos e uma "máquina de piadas". Seu filho Félix é um mutante robótico, descrito como "o homem matemático moderno": "por boca, ele tem um megafone de cobre, por nariz um receptor de telefone, por olhos duas moedas de ouro, por testa e chapéu uma máquina de escrever, e, no topo, uma antena que acende todas as vezes que fala. Cada sentença que pronuncia é acompanhada por um contínuo Alô! Alô!". A filha, Ida, é uma romântica incurável, que se expressa o tempo todo por meio de fraseados poéticos de questionável qualidade lírica.

Embora haja certa progressão — ou, pelo menos, a permanência de alguns elementos que se desenvolvem, de quadro a quadro —, as cenas se justapõem com certa independência. Também do ponto de vista do tratamento estilístico, Goll lança mão de recursos variados como cinema (projeções), cenas simultâneas, números musicais, recursos farsescos, máscaras, invenções futuristas, metateatro, referências e citações[59].

A primeira cena da peça se inicia com um diálogo do mais puro *nonsense* entre o burguês e sua mulher. Essa linguagem, que é a tônica ao longo do texto, reforça o sentido caricato das personagens, o vazio semântico de seu cotidiano compartilhado. Matusalém, com o pé enfaixado devido à gota, dormita em sua poltrona — não há como não se lembrar dos *agit-sketches* de Maiakóvski[60] e, também, da cena de abertura de *A Cantora Careca*, de Ionesco —, e conversa descontraidamente com sua mulher, à espera do jantar.

> MATUSALÉM — (dormindo, acorda de repente) Nada de novo. O mundo está ficando velho.

---

[55] SCHLOCKER, Le cas Ivan Goll, in BABLET & JACQUOT, op. cit., p. 135.

[56] GOLL, Preface for Methusalem, in RITCHIE, *Seven expressionist plays*, p. 79-80.

[57] Há divergências quanto a esta data. Schlocker (op. cit., p. 137) localiza a encenação berlinense em 1924, quatro anos antes da versão francesa, que teve Artaud no elenco. Mantivemos aqui a informação de Ritchie, op. cit., p. 16.

[58] Na versão bíblica, Matusalém foi um dos patriarcas anteriores ao Dilúvio, o sétimo na genealogia de Adão, e viveu 969 anos.

[59] São mencionados, nos mais diferentes contextos, Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Darwin, Zola, Freud, Kokoschka, Corot, além de Liebknecht e Einstein (estes dois últimos como grifes de sapato).

[60] Referimo-nos, especificamente, a *Sonhos de Primeiro de Maio em uma poltrona burguesa*; cf. GARCIA, Teatro da militância, p. 33.

AMÁLIA — A vida é dura.

MATUSALÉM — É quase a mesma coisa.

AMÁLIA — Nenhum assassinatozinho saboroso no jornal?

MATUSALÉM — Sete e seis.

AMÁLIA — Espaguete?

MATUSALÉM — Não, óleo vegetal.

AMÁLIA — Se pelo menos você conseguisse guarda-chuvas de celulóide!

MATUSALÉM — Temos gulash hoje?

AMÁLIA — Primavera miserável. As cenouras estão tão caras!

MATUSALÉM — Que horas são?

AMÁLIA — Um quarto para a hora.

MATUSALÉM — Você sempre mentindo! Mulher malvada, já são quinze depois da hora.

AMÁLIA — Não há mais salsinha na natureza.

MATUSALÉM — A nova empregada é loira?

AMÁLIA — Isso lhe serviria bem, seu bruto. Ela está pedindo um salário por mês.

MATUSALÉM — (boceja) Ser ou não ser.

AMÁLIA — Não fale bobagem.

Essa linguagem derrisória marca todo o texto, minando as comunicações com a alogicidade de frases e pensamentos desconectados de toda preocupação com o sentido: "A Alógica é, hoje, a mais intelectual forma de humor, e, portanto, a melhor arma contra os clichês vazios que dominam toda nossa vida..."[61].

Goll usa o recurso do sonho para introduzir as projeções de cenas filmadas: ainda no primeiro quadro se sucedem três deles. Como bom burguês, seus sonhos são comerciais de seu produto. Sonhando estar em um restaurante com uma figura feminina (que vai mudando de feição), a cena conclui com um *slogan*:

> Oh, querida, não importa quem,
> Seja-me fiel, seja-me sincera,
> Use sempre um sapato Matusalém.

No segundo sonho, é o próprio teatro que serve de cenário para o comercial:

> Um teatro. Cartaz: "*Hamlet* — Hoje". Matusalém entra. Está acontecendo a cena dos coveiros. Matusalém avança até o palco, sobe nele e toma a caveira da Mão de Hamlet. Texto no balão que sai de sua boca:

---

[61] GOLL, Preface, p. 79-80.

> "Pare com esse blá, blá, pare com essa conversa.
> O morto pode voar,
> Mas o homem precisa andar."
>
> Entrega-lhe um sapato de mulher brilhando de polimento. "Por que você não monologa sobre os meus produtos? Te darei quinze por cento de desconto no preço da loja".

Ainda no mesmo quadro, intervém a "Máquina de Piadas", descrita como "do tamanho de uma máquina normal de chocolate, mas com a forma de um homem em fraque, gravata branca, cartola, etc."; diz piadas com "voz mecânica". Se, em Toller, o anti-semitismo é um tema tratado dramaticamente, aqui ele se transforma em motivo cômico. As piadas que a máquina relata têm sempre alguma referência aos judeus:

> Boa respostaaaa! Moisés Levy encontra-se com Mikosch na rua e diz: "Como vai você, Sua Alteza? O que há de novo?" Mikosch responde: "Um asno e um judeu vão ser queimados hoje em Jerusalém". Moisés Levy diz: "Sorte nossa que nenhum de nós esteja lá, senhor".

O segundo quadro intitula-se "A revolução dos bichos"[62]. Durante o sono de Matusalém, os animais empalhados que se encontram na sala tomam vida e promovem uma assembléia cujo tema é a organização de uma revolução contra os homens.

> MACACO: Conclamo vocês para iniciarem a revolução animal!
> Fomos escolhidos por Deus para limpar esta terra da sujeira humana
> Que polui os rios,
> Queima as florestas,
> Mancha os céus,
> E fede como nenhum outro ser na terra!
> Quando que um animal bateu em seu peito em desespero?
> Quando que um tordo ficou envergonhado?
> Quando que um veado contraiu gonorréia?
> Quando que um pássaro tremeu ao nascer?
> Quando que uma criatura precisou de Nietzsche para ensiná-la? Oh, o Homem é a vergonha desta terra!
>
> VOZES — Bravo! Ra, ra, ra!
>
> CÃO — Não prestem atenção nele. O macaco descende do homem!
>
> (...)
>
> URSO — (subindo na mesa) Camaradas, decretamos a Revolução dos Animais!

---

[62] Apenas este e o quadro V — "Encontro de Ida com o Estudante" — são titulados.

MACACO — Espere um instante: agora a questão é: como? Por quê? Onde?
CÃO — Onde? O quê? Como?
URSO — O quê? Como? Onde? O homem será devorado!
MACACO — Mas nós somos seres não-humanos civilizados e não podemos perdoar nada do tipo. Somos modernos, somos intelectuais sensíveis!

Nesta que pode ser entendida como uma paródia das revoluções humanas, tampouco entre os animais parece haver consenso quanto às motivações que regem o desejo de revolta.

MACACO — Mas o espírito! o espírito! O Ideal!
Começa uma nova contagem de tempo
Não se trata de engolir todos os humanos,
Mas de nossos sagrados direitos de animais,
O direito de cheirar todas as árvores, moitas, postes,
E muros sem consideração de moralidade sintética,
O direito de acasalar no meio das ruas,
Sem medo de velhas criadas resmungonas,
O direito de urinar em monumentos, quiosques e fontes,
Mesmo durante ocasiões cerimoniosas,
O direito...
URSO — Si...lêncio. Bo...bagem... non-sense!
Sou um urso! Aten... ção!
Revolução não tem nada a ver com Idealismo!
A Humanidade precisa morrer... cadeado, suprimentos e barricada!
Aten... ção! Peito erguido!
Parada da Legião!
Judeus não admitidos.
Um brinde à Pátria.
(...)
MACACO — O Ideal! O Ideal!
Queremos estabelecer uma república animal espiritual!
Proclamo como programa — O Novo Paraíso!
Reorganização da agricultura.
Primavera com duração de nove meses.
Prados que produzam um tipo mais saboroso de pasto para as vacas...

Matusalém é um burguês feliz: seu universo estreito se resolve entre sonhos e piadas e nada parece perturbar sua tranqüilidade, exceto a demora em lhe servirem o gulash do jantar. No entanto, duas preocupações vêm tirar o sossego de Matusalém: um "estudante russo" e uma greve na fábrica. O estudante, na verdade, condensa os dois problemas porque ele, por um lado, será o Romeu indesejável por quem Ida, a filha, irá se apaixonar e, por outro, será o agitador das massas em greve. Os dois discursos — o de Matusalém, ao saber da greve, e o do estudante, ao incitar a multidão — podem lembram, em alguns momentos, os agitadores de Toller e Kaiser, mas, ao invés do tom patético, agora o registro é paródico.

MATUSALÉM — (levanta-se de sua poltrona pela primeira vez, perambula pela sala, arrastando suas bandagens atrás de si e gesticulando com agitação) Jesus Cristo! Mama! Uma greve. Estamos perdidos! Polícia! Assassinato e destruição. Novas taxas. Estou chocado. Ooh, minha perna. E o gulash deve estar esfriando. Bom Deus, não haverá mais leis? Que sina ser um dono de fábrica. Se eu for assassinado, aquelas cartas de amor... serão encontradas em meu cofre. Oh, que miseráveis patifes nós somos! Se meu avô pudesse ter adivinhado isto. Ele costumava dizer: "O povo, sim, o povo!". Uma greve, por que uma greve? Por que não uma gripe? Ou o perigo amarelo? Guerra contra a Honduras, por tudo que me é mais sagrado! Por quê?, por que tinha que ser uma greve em *minha* fábrica? Logo agora que o sapato Toreador está no mercado. Meu Deus, oh, minha pobre, pobrezinha mãe! (Ele pára por um momento e sente o ar) Ainda não sinto cheiro de queimado.

....

ESTUDANTE — Camaradas, companheiros trabalhadores! Olhem para o burguês estufado, o vampiro que se entope de bistecas douradas e suculentos aspargos todos os dias!
VOZES — Escutem, escutem!
ESTUDANTE — Seus filhos estão congelando,
Suas mães não têm carvão para o fogo,
Mas este Matusalém usa gravatas de seda,
E troca de meias todos os dias.
VOZES — Escutem, escutem!
ESTUDANTE — Pobres, proletariado, raça de Prometeu,
Humanidade submetida a correntes,
Vou liberá-los com minha mente radial,
Liderá-los para o alto das colinas e dos arranha-céus da fortuna,
De modo que todos usem a mesma escadaria para as estrelas,
E nenhum homem possua uma torta de geléia a mais que seu irmão!

VOZES — Escutem, escutem! Nunca se ouviu nada igual!
Profeta! Hurra!
ESTUDANTE — Mas, quem os está impedindo?
Matusalém, o Cão preguiçoso,
O homem que fuma gordos charutos,
Joga pôquer,
Possui cotas do Bar Vênus,
E devora gulash todos os dias...

O estudante, a exemplo de seus correlatos expressionistas, tampouco é digno de confiança: no fundo, o que ele quer mesmo é se apossar do dinheiro de Matusalém. Seu instrumento é Ida, a filha do burguês, romanticamente apaixonada pelo "bolchevique". Como suas facetas são muitas, é com muitas caras que o estudante se apresenta a sua pretendida: três atores interpretam-no na cena V, todos vestindo máscaras idênticas, portando nos chapéus cartões que indicam, em grandes letras, EGO, ID e SUPEREGO. Os três, durante a cena de namoro com Ida, entram constantemente em conflito.

SUPEREGO — Amada, permita-me enviar-te um cartão postal pintado?

ID — Agarra ela, ainda há tempo, não vem vindo ninguém! E se a coisa resultar num bebê, o velhote ficará dividido.

EGO — Quando chegar a Revolução Vermelha, ficarei rico de qualquer maneira.

No fim, a resolução do conflito se dá mesmo com a gravidez de Ida. A reação do pai, indignado com a falta de moral da filha, concentra-se no que vão pensar os outros: "Precisamos fazer algo acerca da opinião pública. Anuncie uma grande liquidação". A vingança da honra, naturalmente, cabe ao irmão mais velho, e o robótico Félix vai atrás do estudante, munido de revólver. Os dois discutem e, para ilustrar a cena, Goll indica projeções, ou cenas simultâneas, que devem ocorrer no fundo do palco. São visões cômico-grotescas: primeiramente, um cortejo funerário, durante o qual o casal de irmãos da morta disputa itens da herança; na segunda cena, flagrantes de uma festa de casamento, durante a qual os noivos discutem sobre trivialidades, como o presente do tio ou o lugar da lua-de-mel. Entrementes, o estudante leva um tiro, cai morto, mas prossegue falando:

ESTUDANTE — (... visivelmente expira sua alma, que o deixa sob a forma de um casaco, que flutua para longe. Em seguida, ele se levanta.) Veja, minha alma de partida! Diga olá a sua irmã por mim, está bem?

A cena seguinte é a vez do confronto entre o estudante e Matusalém.

Inicia-se com um momento de metalinguagem. O estudante e Verônica, a cocote, conversam e um "homem no auditório" sai reclamando do teatro: "Isto está indo longe demais. Vou fazer uma reclamação, pedir meu dinheiro de volta. Ele (referindo-se ao estudante) nem ao menos é engraçado!".

O estudante, para combater Matusalém, mobiliza novamente a multidão que se encontra do lado de fora da janela. O burguês resiste, tentando convencer o estudante a se unir a ele: o jovem tem talento e poderia perfeitamente se juntar à firma como vendedor. Mas a estratégia não dá certo e o estudante acaba por atirar em Matusalém. A seqüência — a descoberta do corpo por Amália e Félix — transcorre no modo da melhor tradição de cômico-farsesco:

FÉLIX — (abaixando a cabeça, reverente) Creio que vamos botar a mão em alguma grana.

AMÁLIA — (também abaixando a cabeça) Vamos, agora, meu maridinho. Você está querendo me aborrecer, como sempre? E quanto ao gulash? (Chora) Você não pode morrer justo agora. O que dirão os Enteritises? Eles nos convidaram para jantar amanhã!

FÉLIX — Preciso me lembrar de comprar uma gravata preta.

AMÁLIA — Você já chorou?

FÉLIX — Alô! Alô! Só espero que o advogado esteja em casa.

AMÁLIA — E quanto ao funeral? De primeira, segunda, ou terceira classe? O que você acha? Terceira classe? Não vai ficar fazendo despesas desnecessárias, entendeu? Os jovens são sempre tão extravagantes!

Mas, a exemplo do estudante que, morto, não morre, Matusalém reaparece na cena final, no parque, onde sua filha Ida e o estudante, visivelmente pobres, embalam uma criança. O "burguês originário" caminha calmamente do fundo do palco para a ribalta e anuncia, com satisfação, o lançamento de seu novo modelo de sapatos, o "Einstein".

A peça, com esse desfecho, claramente profetiza a permanência de Matusalém, eminente representante da burguesia insaciável, com seus preconceitos, vícios, perversões, resistente a mudanças e a todas as infrutuosas investidas de revolucionários e agitadores. Mas representa também a permanência da tradição da comédia e da farsa. Matusalém, como tipo, não traz a marca do refinamento artesanal de uma personagem de Molière ou de um Gogol, por exemplo. Seus delineamentos são muito mais planos, bidimensionais; ele está mais próximo dos tipos estilizados que irão habitar as pecinhas de agitprop no final da década, e, no eixo de uma linhagem mais antiga, da tradição das personagens de Aristófanes. No entanto, sua elaboração não é, por isso, menos sofisticada. Ele obedece a uma genealogia de anti-heróis, no veio aberto por Jarry com Père Ubu. Seu viés grotesco denuncia estreito parentesco com a caricatura — não por acaso Grosz foi seu colaborador —, e nisso reside seu potencial de sátira política ferina e inteligente. Se em Toller, Kaiser e Goering os desatinos da humanidade se revelavam por meio de uma linguagem lírica delirante, demente, de diálogos esgarçados, povoados de imagens grotescas que realçavam o *pathos* trágico, em Goll a linguagem se fragmenta em *non-sense*, em arrazoados pobres ou carentes de significados, em diálogos estereotipados, o que lhe confere a dominante cômica.

A volúpia de ser vaiado

Giovanni Calendoli, na introdução aos três volumes da obra marinettiana, divide a produção dramatúrgica desse autor em quatro fases: na primeira, estariam três peças, entre as quais *Rei Baldoria*, que antecederiam o lançamento oficial do Futurismo; a segunda fase compreenderia o Teatro Sintético, período mais turbulento e inovador do movimento; num terceiro momento, estaria a produção de peças de maior fôlego, de qualidade poética e estrutura tradicional, da qual a obra mais representativa seria *Os Prisioneiros (Prigionieri)* e, por último, a fase final que, segundo o crítico, representaria o reencontro de Marinetti com seu "entusiasmo polêmico juvenil", retomando "sob forma teatral sua batalha pelo aperfeiçoamento de uma civilização futurista"[63].

A peça *O Ponto Nu* (*Il Suggeritore Nudo*)[64] pertence a uma fase de transição entre o terceiro e quarto períodos da cronologia de Calendoli. É a retomada da dramaturgia longa, mas sob a influência das *sintese*. Assim, a peça elaborada em 1922[65] é apresentada como uma "simultaneidade futurista em onze *sintese*". Trata-se de um texto de base metateatral: inicia-se com atores em um palco improvisado preparando-se para ensaiarem uma peça e prossegue, ao longo das *sintese*, com referências constantes aos "atores" e à situação de representação, e termina novamente com uma alusão direta à condição do teatro. No entanto, está longe de qualquer estrutura tradicional, não há enredo a ser desenvolvido ou elucidado: as *sintese* seguem-se umas às outras sem relação aparente entre si, exceto pelo fato de que, por trás das diferentes personagens a surgir no palco, reconhecemos os protagonistas da primeira *sintesi* — e não raro eles mesmos se denunciam como tais. Na verdade, quem se introduz em cena não são atores que irão representar personagens, mas, à maneira pirandelliana, tipos que representam a si mesmos, comediantes que são as próprias personagens, as quais, por sua vez, se desdobram em inúmeras outras personagens. Em sua primeira máscara, elas têm a singeleza e a rigidez de caráter dos fantoches. Assim, a Ingênua é, de fato, ingênua e "não sabe nada do amor", não sendo, portanto, capaz de representar a cena romântica que lhe é solicitada.

A peça desenvolve-se de maneira solta, sem qualquer relação causal aparente, cada *sintesi* brincando com as personagens e as situações. Mario Applausi (Mário Aplausos), autor dramático, e a Ingênua são as figuras mais próximas de serem consideradas protagonistas, mas, na maior parte do tempo, aparecem sob as vestes de novas personagens: ele, como camareiro, moribundo ou sentinela; ela, como mendiga árabe ou prostituta. Como não há o desenvolvimento de uma trama, a mera soma das situações não é suficiente para a construção de uma história global. No entanto, é possível detectar-se um tênue fio que vincula uma e outra *sintesi* e que é tecido pela trajetória das duas personagens centrais, nesse ir e vir de metamorfoses. Assim, por exemplo, é dado acompanhar a história da Ingênua que, seguindo à risca o conselho de Applausi, "cai na vida" e, por fim, torna-se uma prostituta, perdendo, então, toda a ingenuidade e, portanto, tornando-se incapacitada para o desempenho de seu próprio papel.

Na primeira *sintesi*, intitulada "O Palco Incerto", o protagonista Mário Applausi reúne os atores em um palácio em ruínas para o ensaio de uma sua peça. Estão presentes, além de A Ingênua, O Ator-Característico, O Trágico, O Cômico, O Brilhante, Giulio — o Figurante, e dois cupins "de um metro de altura" que, com sua ruminação, marcam o tempo do ensaio. De princípio, Mário revela seu descontentamento com os atores, pois estes "mastigam imagens e metáforas, penosamente, como torrones" e são "idiotas sem memória", que ficam "curvados e magnetizados pelo fosso do ponto". À Ingênua, a quem falta experiência de vida para representar um amor ardente, ele aconselha:

> Como? Como? Você não sabe amar? É impossível. Teu corpo manifesta os langores engenhosos das célebres enamoradas do passado, do presente e do futuro. Vamos, não exagere seu papel de ingênua. Se eu tivesse tempo, um quarto de hora, cinco minutos, amaria você e assim, embaixo de mim,

---

[63] CALENDOLI, *Teatro F. T. Marinetti*, vol. I, p. LXXX.

[64] SIPARIO, 22(260):83-88.

[65] A maioria dos autores pesquisados indica apenas a data da primeira apresentação da peça, em 1929. Artioli refere-se à peça como tendo sido "escrita entre 1922 e 1929"; ARTIOLI, Superfície e profondità nel Suggeritore nudo, in "ES", *F. T. Marinetti futurista*, p. 175.

> você aprenderia a recitar brilhantemente o amor. Doce ressaca de um peito suspirante sob o cascalho das lembranças. Lentas gaivotas do remorso. Sal do pecado. Tremer. Enrubescer. Empalidecer. Agulhas da lascívia. Olhares que escalam o céu da cama. Selva de desejo. Calor sufocante úmido da carne. Furadeira do cio. Saliva beata. Um beijo que dura três horas e meia. Solda de lábios lacrimogêneos. Êxtase. Braços encaixados nas costas. É a tua ou minha mão? Quadrilabialismo! Biboca divina! Não quer amar assim? Não sabe amar assim? Te dou um conselho. Atire-se na vida, visite a vida em profundidade e intensidade. Depois, volte para mim vivida, muito vivida.

Os atores se revoltam — eles não precisam de autores, podem improvisar — e jogam Mario Applausi no fosso do ponto. Esse buraco será, por toda a peça, uma "porta de passagem", um elo de comunicação entre o alto e o baixo, o dentro e o fora, entre o mundo e seus bastidores[66]. A concha do ponto, por outro lado, pode também simbolizar o "velho teatro", retórico e esclerosado, contra o qual se debatiam os futuristas.

A primeira *sintesi* transcorre inteiramente nesse clima de metateatro, ironizando os vícios e pretensões dos atores tradicionais e parodiando a própria condição do teatro através do jogo hilário com as situações e as palavras. Assim, quando os atores, tendo expulsado o protagonista, descobrem que precisam de um tema para a improvisação, é o próprio Mario Applausi, a meia cintura no fosso do ponto, que lhes dá uma sugestão: o tema será "a caída do autor".

> O ATOR-CARACTERÍSTICO — Aceito! É um tema fecundo. Vamos desenvolvê-lo já. Quem fará o papel de caída?
>
> A INGÊNUA — Eu!
>
> O TRÁGICO — Esperta, a ingênua! Quer antecipar toda a sua vida. Mas quem representará o papel do autor?
>
> O ATOR-CARACTERÍSTICO — Eu!
>
> O CÔMICO — Eu!
>
> O BRILHANTE — Eu!
>
> MARIO APPLAUSI — Como efeito de asneira, me agrada.
>
> O TRÁGICO — Tiremos a sorte sobre quem deve dirigir o desenvolvimento do tema (... O Trágico estende o chapéu para A Ingênua) Tire a sorte você, com a mais ingênua de tuas mãos. Creio que a esquerda.
>
> A INGÊNUA — Não. É a direita. Não confio na esquerda. Mão hipócrita, que controla e critica a direita, este heróico e ágil instrumento de manuseios eróticos. (tirando e lendo) A sorte designou Giulio, o Figurante. Giulio dirigirá o desenvolvimento cênico do tema.
>
> O ATOR-CARACTERÍSTICO — Impossível! Giulio não sabe falar. Jamais falou em público. (Giulio, tomado de súbito orgulho, sem falar, começa a distribuir os papéis e a dispor os atores.)
>
> MARIO APPLAUSI — (aplaudindo) Bravo! Eis um ator, finalmente! Um ator que não fala! Não pode, portanto, dizer disparates. Eis quem faltava em minha tragédia. Seus gestos amplos e plásticos superam em eficácia todas as vozes!

Indignados, os atores declaram não precisar mais de ponto e, dizendo que Giulio "é digno de Mario Applausi", jogam-no também no fosso e fecham o alçapão.

Há aqui um outro aspecto interessante: a tentativa de os atores criarem seu próprio texto valendo-se da improvisação. Em seu *Manifesto do Teatro Futurista Sintético*, Marinetti, Settimelli e Corra preconizam o teatro

> nascido da improvisação, da fulmínea intuição da atualidade sugestionante e reveladora. Nós acreditamos que uma coisa vale na medida em que ela foi improvisada (horas, minutos, segundos), e não preparada longamente (meses, anos, séculos).
>
> Nós temos uma repugnância invencível pelo trabalho feito à mesinha, "a priori", sem levar em consideração o ambiente onde deverá ser representado[67].

Tem-se a impressão, nesse primeiro contato com a peça, que ela retrata exatamente o momento de passagem de um tempo tradicional ao novo tempo do teatro futurista. No entanto, não há nenhum recorte maniqueísta dessa situação e as personagens, em especial Applausi, transitam entre uma e outra esfera — ora nos parecendo ser ele o porta-voz de idéias inovadoras, ora remetendo-nos a uma categoria genérica, universal, de autor — sem que possamos, com esses indícios, atribuir-lhe — e à peça — nenhum caráter programático.

Tampouco do ponto de vista político a peça reconstitui o ideário futurista, embora os ecos da vida política ressoem, aqui, não alegoricamente à maneira de *Rei Baldoria*, mas de um modo mais próximo dos esquetes de agitação e propaganda — portanto do ativismo político futurista — assumindo a linguagem dos gêneros menores, como o cabaré e o teatro de circo. Assim, a presença desses "ecos" da realidade no texto marinettiano poderiam ser resultantes do apurado sentido propagandístico que sempre cercou a atividade dos futuristas, regido pelo princípio de atuação sobre o presente. Da mesma maneira, a forma "descompromissada" das *sintese* (a consciência da efemeridade da obra) pode levar a essas referências sem que o artista se veja obrigado a constituir uma explicação coerente do universo político, limitando-se à crítica satírica. Convém lembrar que, nesse momento, o projeto político de Marinetti constrói-se sobre uma vaga defesa da hegemonia do artista e da arte. Por outro lado, constitui-se aqui claramente uma das chaves do modo político de interferência da dramaturgia moderna: as primeiras referências políticas que encontramos no texto já estabelecem a estreita ponte entre a crítica (ou a sátira) política e o metateatro.

---

[66] Para uma interessante leitura da peça sob essa ótica, inspirada em G. Deleuze, cf. ARTIOLI, op. cit., p. 175-93.

[67] MARINETTI, Manifesto do Teatro Futurista Sintético, in BERNARDINI, trad. M. A. Abelaira Vizotto, p. 181.

Na segunda *sintesi*, a ação se passa no porão abaixo do palco — a boca do fosso fica no alto e dela desce uma escada em espiral. Aqui é a sede do famoso círculo revolucionário 'Ação e Vaia' e Mário Applausi se encontra com o grupo dos "subversivos das galerias" do teatro, cujo chefe está passando por um momento difícil:

> UM SUBVERSIVO — ... ele é um gênio imortal. Mas, a política ardente torrou-lhe o coração, carbonizou-lhe a língua e vitrificou-lhe o cérebro. Portanto, decidimos, no último Conselho, submetê-lo a uma cura com emolientes especiais. Vê aquela senhorita? É um dos emolientes. Está tirando-lhe toda a aspereza e rigidez. Agora estão todos tão concentrados na cura que não nos vêem nem nos ouvem.

O "emplastro" que atua sobre o catarro resultante da "tosse política" do chefe subversivo é a Ingênua. Os outros subversivos do grupo, por sua vez, sofrem de imobilismo: "A idéia urgente de agir nos narcotizou. Em centenas de círculos revolucionários 'Ação e Vaia', outros subversivos como nós esperam fazer explodir a revolução esperando que a revolução expluda por si". Surge, então, um escafandrista — seguido de "grandes peixes e navios de papelão" — que vem de uma "sociedade submarina de reabilitação que quer homenagear um grande náufrago":

> MARIO APPLAUSI — Trata-se certamente de mim. Não sou acaso um grande náufrago negligenciado e, ao mesmo tempo, esperado? Escuta o estrondo dos dramas sintéticos e velozes que ocupam o palco giratório. Cada qual na sua fatia. Agora grasnam os radicais socialistas. Já estão quase terminando. Pronto! Cedem o posto para os católicos. Os primeiros duraram três anos, exatamente. Que estão gritando?
>
> UM ESCAFANDRISTA — Boquejo, portanto falo. Mas não ouço. Como os peixes.
>
> MARIO APPLAUSI — Evidentemente, os radicais socialistas se rebelam. Não querem abandonar a ribalta. É preciso atirá-los para baixo. Torno-me católico e subo. Antes de tudo, porém, vamos fixar o mastro do palco giratório, assim repetiremos nosso drama católico à vontade. Isto é lógico, porque se trata de um drama que resolve todos os problemas não resolvidos até agora. Vamos, vamos, me sigam, subversivos. E você também, escafandrista. Terá uma ração dupla de oxigênio.

(Mario Applausi, seguido dos subversivos e do escafandrista sai pela escada em caracol. Apenas desaparecem, cai um ator).

> O ATOR QUE DESABOU — (levantando-se transtornado) Sou um radical socialista que, tendo forçado seu radicalismo e socializado por demais radicalmente o seu papel, recebeu na base do intestino um pontapé pouco político!

O trânsito das facções políticas no poder é o movimento dos atores na cena e vice-versa. Uma vez mais, como na fala de Anguilla em *Rei Baldoria*, o "palco giratório" surge como metáfora do mundo. Só que, desta feita, em tom de paródia. O porão do palco torna-se bastidores, gueto de insatisfeitos e desprezados; o palco lá em cima é o mundo que gira, no seu monótono e repetitivo movimento de rotação.

Pode-se ler nessas referências a crítica de Marinetti ao parlamentarismo, a relutância de determinados segmentos políticos em aceitarem o governo fascista — lembrar que, em 1922, Mussolini consegue maioria absoluta na Câmara — e, por outro lado, as tentativas de resistência no âmbito de influência desses partidos derrotados. Note-se, também, a fina ironia de Marinetti ao referir-se aos católicos, o que apenas confirma sua determinação anticlerical.

Em *O Ponto Nu*, portanto, o universo político é reconstituído no universo metalingüístico e mediante metáfora do "palco do mundo", o que substitui, de maneira divertida e satírica, o discurso de caráter doutrinário.

Além da política interna, o autor passeia também pelas relações externas e outro tema que surge, sujeito ao mesmo tratamento, é o da guerra colonial. A sétima *sintesi* se passa em um oásis no deserto:

> PRIMEIRO SENTINELA — ... sugerimos a morte do indígena que tropeça na barbárie e não quer seguir o roteiro europeu.
>
> SEGUNDA SENTINELA — (invisível) Não se faça de bolchevique! O mais forte deve colonizar o mais fraco.
>
> PRIMEIRA SENTINELA — Se você é o mais forte vem para fora. Não te esmurrarei mais como antes. Eu, autor

> célebre, estou contente por apertar-te a mão, ator que tantas vezes me traiu. Os rancores do palco desapareceram neste novo teatro. Mas, abaixe o capacete até os olhos. Assim, mostrando o fuzil ao nível do chão é menos perigoso. Nova exigência teatral, entende. Os árabes nos temem porque somos dois. Permanecem nos bastidores e não ousam, em três, saltar-nos em cima para nos apunhalar.

No que concerne à construção dramática, esta *sintesi* é um exemplo — reproduzido por toda a peça — de como Marinetti faz uma criativa fusão de metateatro com realidade nacional, combinando o nível da história dos atores — "eu, ator célebre" — com a situação da representação — as sentinelas no oásis —, e a referência política, no caso a guerra colonial.

A política colonialista italiana começou relativamente tarde, já no final da década de 1880, ficando, portanto, em desvantagem com relação a outros países europeus, notadamente a Bélgica, a França e a Inglaterra. Em 1890, os italianos se estabelecem na Eritréia e tentam dominar a Abissínia, sofrendo ali um fragoroso fracasso. Sua política colonialista só vai sofrer um novo pequeno avanço em 1912, quando conquistam a Líbia[68]. No que concerne à posição dos artistas e intelectuais, estes que, em geral, mantiveram à época uma postura conservadora de apoiar a política colonialista, só adotaram posição contrária a esta depois da III Internacional (1919). Até então, partilhavam de uma convicção comum aos setores da direita. Pode-se entender por esse prisma a referência ao "bolchevismo" na fala da Segunda Sentinela. No entanto, a fragmentação, o recurso da colagem, o *nonsense*, as inúmeras referências paródicas das quais só algumas podemos captar, dado o distanciamento temporal e geográfico — certamente, o público da época veria aí muito mais motivos para o riso —, dificultam uma interpretação unívoca desses conteúdos. No entanto, passados esses detalhes a limpo, no geral as referências resultam claras. É o caso da terceira citação à realidade política, no caso a Alemanha derrotada, que encontramos na oitava *sintesi* — "O Conselheiro Noturno":

> O PASSANTE — (...) Ei, me dá o *Mattino*!
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — É noite!
>
> O PASSANTE — Me dá o *Mezzogiorno*!
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — É noite!
>
> O PASSANTE — O *Roma*!
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — (com voz brutal) Vai até lá!
>
> O PASSANTE — Poderia ser mais gentil!
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — Sou gentil, mas vendo apenas jornais alemães.
>
> O PASSANTE — Ah!
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — Mas... se deseja uma ninfeta... uma ninfeta polpuda, calorosa... Gênero invernal!
>
> O PASSANTE — Que relação há entre os jornais alemães e uma ninfeta polpuda?
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — Existem relações entre coisas distantes. A Alemanha é sempre uma ninfeta a ser desvirginada com a guerra.
>
> O PASSANTE — Não amo a política. Aceito a ninfeta. Onde está?
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — (virando-se em direção ao fundo do buraco) Se chama Eva. Eeeeeva! Eeeeeva! Vem para fora. Eeeeeva!
>
> (...)
>
> O PASSANTE — Quantos anos tem sua ninfeta?
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — Noventa!
>
> O PASSANTE — Noventa!?!?
>
> O CONSELHEIRO NOTURNO — Sim, noventa, mas são poucos diante do infinito de teu desejo. Ei-la. Observe-a. Por pouco não é preciso um microscópio para admirá-la, tanto que é pequena... Há tempo ela aboliu o espaço; o senhor pode abolir o tempo e reduzi-la a menos de um ano! Guarde-a, por exemplo, metendo-a na fresta de um livro. O senhor pode pagá-la após a indispensável degustação.

O tema do erotismo e da sexualidade vêm sempre associado ao tema político, ao longo da peça. Temos sua presença corporificada, em especial, na figura da Ingênua que, para "cair na vida", necessariamente passa pelo desvirginamento, literal e metafórico, de sua ingenuidade, tornando-se, entre outras, mãe e prostituta. Em sua trajetória de "amadurecimento existencial", ela assume diversos papéis femininos e vai acumulando as aquisições de suas experiências, como quando revela, na sexta *sintesi*, ter "dois maridos e oito amantes".

Há apenas uma cena em que não há indicações do autor — ou revelação da própria personagem — acerca da presença da Ingênua. Trata-se da nona *sintesi* — "A Bela Mamãe" —, na qual uma mulher emerge da boca do fosso, "nua até os seios", ensaboando-se como se estivesse em uma banheira, enquanto discute com a babá as travessuras de seus filhos. O cômico aqui fica quase que exclusivamente por conta do jogo com a sonoridade das palavras — "Signora, Ninetto ha succhiato il tubetto del suo rossetto" — e de uma singela escatologia, que rima cocô, xixi, com os nomes das personagens infantis e mistura as necessidades fisiológicas de evacuar e comer — "Balia, pulisci la pipí di Mimi. Prepara la peretta per Pupetta che non ha fatto la cacchetta"[69].

---

[68] A terceira anexação só se dará em 1936, após a guerra ítalo-etíope.

A indicação dessa nudez parcial da Bela Mamãe, a indicação de prostituição[70], mais as referências à sedução e à futilidade femininas são a moldura do retrato da mulher, que Marinetti coloca na peça. Como na referida cena dos subversivos, a Ingênua vê-se, freqüentemente, em situações nas quais ou é objeto ou referência de sedução. Embora tratadas com descontração e comicidade, todas essas situações certamente provocariam desconforto à época, ainda mais saídas da pena do autor que repudiara as mulheres já em seu primeiro manifesto[71]. De qualquer maneira, a inclusão de situações maliciosas e a exploração da sensualidade feminina — ainda que da ótica da futilidade — compõem uma marca do espírito rebelde e provocador de Marinetti.

As duas últimas *sintese* são inteiramente metateatrais. Em "O Guarda de Fronteira", há uma disputa entre o guarda-fiscal — aqui representando os passadistas — e os futuristas. Há mesmo um coro de futuristas que faz uma única intervenção para aclamar "Ferrarin, Ferrarin, Ferrarin!", nome de um aviador da Primeira Guerra[72].

Na décima primeira *sintesi*, que não deixa de ter certo caráter de desenlace, o público exige que o ponto — Mario Applausi, travestido de O Vênus — fique "nu como uma lágrima". Ele perdeu o amor, tanto da mulher, que o abandonou com os filhos, quanto o da Ingênua, que já não é ingênua e, portanto, perdeu seu viço de musa.

> O VÊNUS — (...) Mas o Grande Escuro? O Grande Escuro não dá a mínima!... Palavra pouco elegante! O Grande Escuro exige precauções? Penso, ao contrário, que após tantos séculos de luta com ele, corpo a corpo, se possa falar rudemente. (silêncio) Me querem nu? Assim seja. Eis o ponto nu, isto é, o nu da dor da arte e da poesia. (ao policial) Por caridade, não chore você também. Um policial em lágrimas não é coisa lícita nem honesta. (com terror) Diga-me, diga-me: é você também autor? (...) Mas, quem vai prender o meu infinito? Ingênua! Ingênua! Venha você prender o infinito. Sim, com os teus beijos! Te amo! Te amo! Amo apenas você (estendendo-lhe os braços).
>
> A INGÊNUA — Não posso mais oferecer-te o muro róseo da ingenuidade! Sou um triste túnel como a vida vivida. Você me atravessará, pois, ceticamente. Sem fim.

O "grande escuro" aqui se refere à platéia, imersa nas sombras do teatro e o desnudamento do ponto — aquele que sopra aos atores o seu texto — é o despojamento do autor que elimina qualquer mediação entre si e o público, numa tentativa vã de fundir-se à arte e à poesia: não há mais possibilidade dessa entrega porque não há mais o receptáculo dessa paixão, tornada, pela vida, apenas uma passagem que se atravessa com ceticismo. O golpe de misericórdia vem da máquina de um fotógrafo:

> O FOTÓGRAFO — (na platéia, avança apontando sua máquina para o palco). Me deixem passar. Necessidade de serviço. São 38 séculos que tento colher aquele inapreensível baixo falante. Hoje não me escapa. Tenho um objetivo especial. Sentimentalite integral... Pare! Sorria!...
>
> (Estampido de arma de fogo provocado pela máquina fotográfica. O Vênus, golpeado no peito, cai. Sente-se um rumor de lenhas se chocando no fosso do ponto).

A fotografia pode ter aqui duplo sentido: tanto pode estar querendo significar que o potencial mimético da fotografia substitui (mata) o realismo convencional do teatro, quanto pode simplesmente constituir-se em recurso literal: por meio da fotografia, congela-se essa patética emoção arcaica — a "sentimentalite integral" —, eternizando-a para a inócua glória futura. Mário Applausi é uma personagem bastante ambígua; impossível detectar-lhe o perfil exato. Mistura de muitos modelos, propositadamente inverossímel em caráter e ideologia, combinação da vida de muitas personagens à vida do ator, Applausi pode ser visto como uma síntese de todos os autores, incluindo aí o próprio Marinetti. Seu fim fora, de certa forma, profetizado pela Ingênua na terceira *sintesi*: "é um homem de gênio... Antes, o aplaudiam como uma grande promessa. Quando apresentou ao público uma obra realizada, o vaiaram. Agora que não trabalha mais, todos se ajoelham em torno a seu silêncio de ouro...". Mais do que isso, o desenlace da peça aponta para o trucidamento literal do autor:

---

[69] "Senhora, Ninetto chupou o tubo de seu batom"; "Babá, limpe o xixi da Mimi. Prepara a ducha intestinal para Pupetta, que não fez cocô".

[70] "Agora sou uma *sciarmuta*, como me chamam os soldados, ou seja, uma prostituta", diz ela, na *sintesi* "As sentinelas do Oásis".

[71] A polêmica em torno da afirmação de "desprezo às mulheres", estampada no Manifesto, obrigou posteriormente Marinetti a recuar dessa posição. Ele justificou-se dizendo que, com aquela "fórmula bastante lacônica", buscava chamar a atenção para a necessidade de "combater a tirania do amor", o "sentimentalismo rançoso, a obsessão pelo adultério e pela conquista feminina"; MARINETTI, Che cos'è il Futurismo, in "ES", op. cit., p. 34-35; cf. também SALARIS, *Storia del Futurismo*, p. 52.

[72] Piloto italiano, pioneiro na realização do vôo por etapas Roma-Tóquio (1920) e o vôo Roma-Brasil, assegurando à Itália o recorde em duração e distância.

O VÊNUS — (agonizando) Quem me aplaude mortalmente do fundo do fosso?

(Emergem do fosso duas enormes mãos de ouro, depois o corpo inteiro polisférico dourado da Glória)

A GLÓRIA — Sou tua glória futura, próxima, iminente.

O VÊNUS — Brrr! Que frio! Você é a Glória!... Ou seja, o grande ponto atrasado e sem memória! (longa agonia) Di... di... diga-me gentilmente como me avalia...

A GLÓRIA — Difícil resposta! É preciso primeiro avaliar, investigar, pesar... estou propensa à seguinte fórmula: Mario Applausi é o escritor aplaudidíssimo e vaiadíssimo que foi ditador cruel e suicida.

O VÊNUS — O que diz? Equívoco! Equívoco! Sua peneira tem o buraco muito largo! (lança-se contra as mãos da Glória, que o tesoura ferozmente).

O Ponto Nu é posterior aos principais manifestos do teatro futurista e denuncia explicitamente sua filiação ao teatro sintético. A peça, portanto, denota estruturalmente todo o ideário estético preconizado naqueles documentos, revelando a preocupação com a "absoluta originalidade inovadora" exigida pelo *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* e a obediência às normas de laconismo, despreocupação com a verossimilhança, a ilogicidade, composição de "dinâmicas fragmentárias de gestos, palavras, rumores e luzes", mencionadas no *Manifesto do Teatro Futurista Sintético*.

Diferentemente de *Rei Baldoria*, não podemos aqui reconstituir um sentido global para a peça, embora esse seu predominante caráter metalingüístico nos remeta ao "palco do mundo", o que, por sua vez, nos permite entrever alguns indícios de realidade. Assim como estes atores só existem quando estão no palco, também a vida que eles representam só tem existência cênica. A vida passa a ser puro teatro: vida e teatro se confundem, não porque este imita aquela, mas porque o palco é o único patamar de realidade possível. É ali que a vida transcorre como "síntese da vida nas suas linhas mais típicas e significativas".

* * *

Da mesma maneira que em *Rei Baldoria*, *O Ponto Nu* também não leva a pensar em uma utopia marinettiana. No primeiro caso, isso se deve ao fato de ali predominar o pessimismo niilista, que não vê saída; no segundo, deve-se principalmente ao fato de que não há, aparentemente, a intenção de produzir uma obra de cunho ideológico: o político apenas "respinga" sobre o conteúdo derrisório da peça. Não se trata, portanto, de uma peça política que pretenda constituir um universo ideológico coerente. Mas, com quê sonha a utopia futurista? Ou de quê se constituem seus pesadelos? O recurso da metalinguagem foi uma saída natural para o artista moderno pensar a arte e o mundo: arte e política, sem se confundirem, mas com funções intercambiáveis, constituíram um mesmo terreno de luta. Não por coincidência — embora, sob outro aspecto, configurando uma coincidência interessante — tanto Marinetti quanto Maiakóvski dedicaram à projeção de uma utopia suas derradeiras obras, as quais, ironia do destino, podem ser consideradas como seus testemunhos-testamentos políticos.

Ambas foram escritas sob regimes totalitários, com a diferença de que Maiakóvski tornara-se um crítico amargo dos descaminhos da Revolução pela qual havia tanto lutado, ao passo que Marinetti se acomodara à ditadura fascista, de cujos primeiros delineamentos ele participara.

Do ponto de vista da estrutura dramatúrgica, ambas as peças retomam, em boa medida, a dramaturgia tradicional. No caso de Maiakóvski, distante de *Vladimir Maiakóvski, uma Tragédia*, mas adequada ao último teatro político antes do total fechamento do regime stalinista; no caso de Marinetti, coerente com a produção de suas peças longas da penúltima fase, mas sem o impacto e a criatividade de suas *síntese*, apesar do perfil ousado de suas personagens e a atualidade polêmica de seu tema. Em ambas as peças predomina o cômico e é o metateatro uma chave para sua compreensão.

Os Banhos estreou em março de 1930, pouco antes do suicídio do poeta. Esse "drama em seis atos com circo e fogos de artifício" é, na verdade, uma ácida crítica aos rumos tomados pela Revolução soviética, crítica travestida de fantasia futurista, a exemplo do que o autor já fizera em *O Percevejo*.

Na peça, o inventor Tchudakóv está para concretizar a invenção de uma máquina do tempo, mas a falta de recursos, emperrados pela burocracia, ameaça a realização desse sonho futurista. Acompanhado de Velocipiédkin, soldado da cavalaria ligeira, o inventor tenta, em vão, obter uma entrevista com o Camarada Pobiedonóssikov, Chefe Supremo da Direção para a Coordenação. O assunto é urgente, pois está para chegar do espaço um visitante do futuro e se a máquina não for deslocada para um lugar adequado essa missão de contato fracassará. Além disso, pesa sobre eles a ameaça de explosão, por conta do mal funcionamento do mecanismo.

Sem conseguir apoio, os construtores da máquina improvisam como podem e, finalmente, chega o visitante do futuro, a Mulher Fosforescente, com a tarefa de selecionar alguns camaradas que irão conhecer o comunismo do futuro, no ano 2030. Piedonóssikov e seus asseclas, considerando-se por princípio escolhidos, preparam-se para a viagem, levando de quebra, nas volumosas bagagens, todo o viciado pensamento burocrático de que são representativos. No entanto, a máquina parte para o futuro levando consigo apenas os heróis-operários, trabalhadores honestos e dedicados à construção do futuro, expulsando, na explosão pirotécnica da partida, os burocratas parasitas. A peça termina com Pobiedonóssikov perguntando-se (e à platéia) atônito: "Ela, os senhores, o autor — o que vocês quiseram dizer com isto? Que eu e meus semelhantes não somos necessários para o comunismo?!?".

Todo o terceiro ato é construído como metateatro. A ação translada-se do escritório de Pobiedonóssikov para a representação das primeiras fileiras de uma platéia. As personagens da peça passam a ser espectadores desse mesmo espetáculo. Quando o diretor, embaraçado com o atraso da peça que deve recomeçar, tenta distrair o público solicitando-lhe seu parecer sobre a obra, é Pobiedonóssikov quem se faz seu interlocutor. Ele fala de si mesmo como personagem sem, no entanto, nele se reconhecer.

Em torno da discussão que se arma sobre a peça, o Diretor tenta fragilmente defender um teatro que desperte o espectador e o incite a corrigir os erros de suas condutas revolucionárias. Pobiedonóssikov contesta as pretensões de "despertador" do Diretor — "... solicito em nome de todos os operários e camponeses que o senhor não me deixe alvoroçado. Grande coisa — um despertador! O senhor deveria acariciar os meus ouvidos, e não alvoroçar"[73] —, para proclamar logo a seguir: "Retornemos aos clássicos", parafraseando o *slogan* de Lunatcharski "Voltar a Ostrovski". É uma crítica claramente dirigida ao "modelo" de arte revolucionária que, nesse momento, engendrava-se pelos corredores stalinistas e que se instauraria definitivamente a partir de 1934. Por outro lado, Maiakóvski revela aquilo que realmente se esconde por trás de um aparente interesse na arte revolucionária: Mezaliânsova entende que a arte deve "refletir a vida", o que implica, portanto, também expor a decadência da burguesia — "... que tipos de saias de novo modelo anda usando aquele mundo velho e caduco". Por sua vez, Ivan Ivânovitch reivindica os espetáculos do Bolshoi, o retorno de "elfos e...sifildes (sic)".

O alvo principal de Maiakóvski é a visão distorcida dos dirigentes da política cultural em sua tendência para um paternalismo dirigista, que considera a classe operária "crianças grandes" e para quem a arte deve ser "acessível", o que inevitavelmente leva a uma forma de representação simplista, formalmente insossa, cuja única função é a de veicular mensagens prontas e otimistas. É sob essa ótica que o Diretor organiza sua pantomima sobre a luta revolucionária, procurando compensar a apatia dos espectadores. A tônica é o simbolismo rastreiro, redundante em termos como "levantar com um chamado imaginário as massas imaginárias", fazer com que "insurjam-se simbolicamente" e "subam nos ombros uns dos outros, representando a altura da emulação socialista". O efeito sobre os espectadores é imediato e o entusiasmo é trasbordante. Pobiedonóssikov declara essa arte "acessível às massas" e Ivan Ivanovitch sente-se de tal forma contaminado pela força da mensagem que se revela impelido à ação e pede um telefone: "...é preciso começar uma grande campanha". Satisfeitos, os burocratas decidem retirar-se do teatro. Pobiedonóssikov ainda sugere ao Diretor a inclusão de "autocrítica" no espetáculo: uma "abordagem simbólica", naturalmente. Enquanto isso, Ivan Ivanovitch cobiça uma das atrizes e se propõe a organizar uma "ampla campanha"... a dois, naturalmente.

A entrada em cena de Velocipiédkin, forçando o retorno à trama anterior, rompendo com o jogo metateatral, refaz literalmente o vínculo entre os dois níveis. Para início de conversa, ele é barrado no teatro pelo lanterninha: "O senhor tem um bilhete para lugar de operário e se intromete entre o público asseado?". Também o Diretor tenta evitar a fusão dos dois níveis de realidade: "Camarada Velocipiédkin, eu lhe suplico, não faça escândalo! Ele, afinal de contas, não faz parte da peça. Ele é apenas parecido, e eu lhe suplico, para que eles não descubram..."

Como as personagens não se reconhecem na representação, também esse teatro não se reconhece na crítica. A fala final do burocrata deixa claro o embuste dessa postura pseudo-revolucionária:

> Adeus, Camarada! Nada a declarar! O senhor se nomeia de teatro revolucionário e o senhor mesmo exaspera... como foi que o senhor disse?... alvoroça, ou algo assim, os trabalhadores responsáveis. Isto não é para as massas. Nem operários, nem camponeses entenderão isto aí e ainda bem que não entenderão e tampouco se deve explicar a eles. Como é que o senhor nos faz agir como estes seus personagens? Nós queremos permanecer inativos... como é que se diz? — espectadores. Não! Da próxima vez eu irei a outro teatro!

As últimas frases do Diretor — "Já para o palco! A peça continua!" — desperta uma ambígua interpretação. É a comédia que prossegue e é a revolução soviética, encabeçada por outros Pobiedonóssikov e Ivan Ivanovitch que segue seu curso.

---

[73] Esta e todas as citações a seguir foram retiradas da tradução de *Os Banhos* feita por Luis Sampaio Zacchi, com supervisão de Boris Schnaiderman, que constitui anexo à tese de doutoramento de Reni Chaves; ZACCHI, *Os Banhos: Uma poética em cena.*

Na peça de Maiakóvski, a crítica à arte realista, exaltatória, artificialmente insuflada de chauvinismo comunista, redunda na crítica acerba aos burocratas no poder. A presença do futuro, encarnado pela Mulher Fosforescente, projeta a esperança de uma sociedade comunista desinfetada dessa corja parasitária. Essa projeção utópica aponta o caminho, no aqui-agora, para o início da tarefa saneadora. Só um teatro e uma administração verdadeiramente revolucionários poderão construir esse futuro.

De modo similar, a última peça de Marinetti, *Reconstruir a Itália com a arquitetura Sant'Elia* (*Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia*)[74], também se refere à construção do futuro, aqui simbolizada na edificação da cidade moderna, segundo os princípios de Sant'Elia, o arquiteto modelo do movimento, falecido precocemente em 1916, sem que pudesse construir um só de seus projetos. Em seu manifesto *A Arquitetura Futurista*[75] (1914), Sant'Elia proclama a era da "arquitetura do cálculo, da audácia temerária e da simplicidade", dos materiais brutos como cimento armado, pedra e madeira, da decoração resultante exclusivamente "do uso e da disposição original do material tosco ou nu ou violentamente colorido que provocam o valor decorativo da arquitetura futurista", do "esforço de harmonizar com liberdade e grande audácia o ambiente e o homem, isto é, tornar o mundo das coisas uma projeção direta do mundo do espírito", do transitório e do efêmero: "as coisas durarão menos que nós. Cada geração terá de fabricar a sua própria cidade".

Reconstruir a Itália... é o testamento político teatral de Marinetti, sua projetada utopia de arte e sociedade. Na cidade Sant'Elia, os Spaziali — liderados por Vasto e Alata, sua mulher —, e os Velocisti — conduzidos por Furr e apoiados por Vif-Glin, companheira de Furr e "dançarina tatlilista" —, buscam um acordo acerca da construção do futuro. Os Spaziali querem o novo assentado sobre bases sólidas, que possa competir com o velho em perenidade, ao passo que os Velocisti promovem o culto do efêmero, bem segundo os preceitos de Sant'Elia. Depois de intermináveis discussões e exposições de motivos, chegam a um denominador comum: "...o eterno vestido de efêmero variável. Nem relativismo nem praticidade. Para imitar a vida, construiremos sobre base granítica toda a elasticidade desproporcionada inegualitária do cimento efêmero".

---

[74] In CALENDOLI, op. cit., vol. III, p. 509-602.

[75] In BERNARDINI, op. cit., trad. de Maria Aparecida Abelaira Vizotto, p. 157-9.

Mas, antes de construir o novo é preciso destruir o velho e, assim sendo, os Velocisti bombardeiam aquela que desde o início foi o símbolo futurista do passadismo: Veneza. Entretanto, os adversários do futuro, os Mollenti, liderados por Mollazzon, destroem em desforra a cidade Sant'Elia e capturam os chefes das facções adversárias. Para evitar a condenação, Furr se compromete a reconstruir Veneza com técnicas moderníssimas que em minutos reconstituem até o "mofo histórico". Porém, o decano dos embaixadores das nações Amigas de Veneza, Lord Antiquity, não satisfeito com as soluções apresentadas e exigindo a punição dos culpados, se vê no direito de intervir, ameaçando a cidade das gôndolas de nova destruição, para reconstruí-la posteriormente segundo um modelo projetado por críticos e antiquários europeus. Conseqüentemente, Vasto, Furr e seus respectivos seguidores são condenados a perecerem ao relento em uma cidade fantasma, imersa em "passado absoluto". O único movimento da cidade é representado por dois carteiros, que transportam a correspondência entre os mortos e os vivos.

Nesse ponto, a peça é subitamente interrompida para compor o desenlace. A nona e última *sintesi* — "A Vitória de Vif-Glin" — é inteiramente metateatral. O palco representa um pedaço de platéia com duas filas de cadeiras e o cartaz afixado: "É proibido dormir". Quando sobe a cortina, dois espectadores discutem o fato de que alguém fora flagrado dormindo na platéia. O Segundo Espectador lança uma cenoura na verdadeira platéia: "Oh! Isto é um inócuo divertimento de *serata* futurista! No entanto, considero o roncar uma ofensa direta aos organizadores do teatro". Ao que replica um terceiro espectador: "No fundo, roncar no teatro é um ato anárquico".

Os espectadores-atores fixam sua atenção no "palco" — a verdadeira platéia — e parecem assistir à continuação da peça. Vif-Glin sai do buraco do fosso e relata o ataque dos aeroplanos: "... Atacam a Basílica decadente e sua muralha de memória, história, repetição, imitação, medo. Agora rompem os vitrais. Venceremos e imporemos o império da desigualdade, da originalidade e da velocidade".

Como reação, o Segundo Espectador aplaude com os pés e atira-lhe um sapato, provocando a reação irritada do Primeiro Espectador, até que, sob a intervenção do Comissário, a sala se esvazia. Entram os dois carteiros e a cena com Vif-Glin continua:

> VIF-GLIN — Podemos continuar a récita, que será inteiramente reservada às poltronas vazias! Estas antiqüíssimas boas escravas que fizeram transportar tantos rios de tagarelices vãs a tantos imbecis, sustentando-os entre os braços por três horas.

PRIMEIRO CARTEIRO — Sem jamais se pronunciar sobre a originalidade ou sobre a vulgaridade transportada. Como será que avaliam Vasto, Alata e Furr e seus acusadores?

FURR — (mostrando uma batata recolhida da terra) Fruto tornado projétil, que involuntariamente ensina a originalidade, a luta, a velocidade.

PRIMEIRO CARTEIRO — Os espectadores têm portanto sempre razão contra o autor?

VIF-GLIN — Apenas quando se tornam eles próprios os atores e se encarregam do espetáculo.

FURR — No teatro, o projétil vegetal é muitas vezes uma manifestação inconsciente de amor. Talvez seja o único vínculo entre o homem comum e o gênio. Para o homem comum o único modo de elevar-se é aquele de copiar o gênio. O gênio é para o homem comum uma bofetada na repetição!

VIF-GLIN — Eu creio que o passatempo sirva para aumentar de agressividade o futuro.

Claramente, Marinetti, nesta sua última peça, projeta a necessidade de garantir a construção do futuro. No entanto, é impossível ler esse texto sem certo gosto de melancolia. A combatividade futurista, retratada aqui na combatividade dos Velocisti, acaba, paradoxalmente, cristalizada numa *sintesi* teatral. Os violentos embates entre autores e platéia, dos momentos gloriosos das *serate*, terminam aqui reduzidos a referências textuais. Talvez, diferentemente de Maiakóvski, que sustentava uma utopia cujos alicerces eram concretos, Marinetti tenha construído seu sonho — o sonho dos futuristas — de um material muito pouco sólido. A ausência de uma filosofia ou de uma base ideológica, que o fascismo não lhe foi capaz de fornecer, esvaziou a força política da derradeira obra marinetiana. Ao desvincular a crítica à arte da crítica à realidade, ao insistir no bombardeio do passado, sem ancorar seu juízo no presente fascista, Marinetti arriscou-se — logo ele! — ao anacronismo.

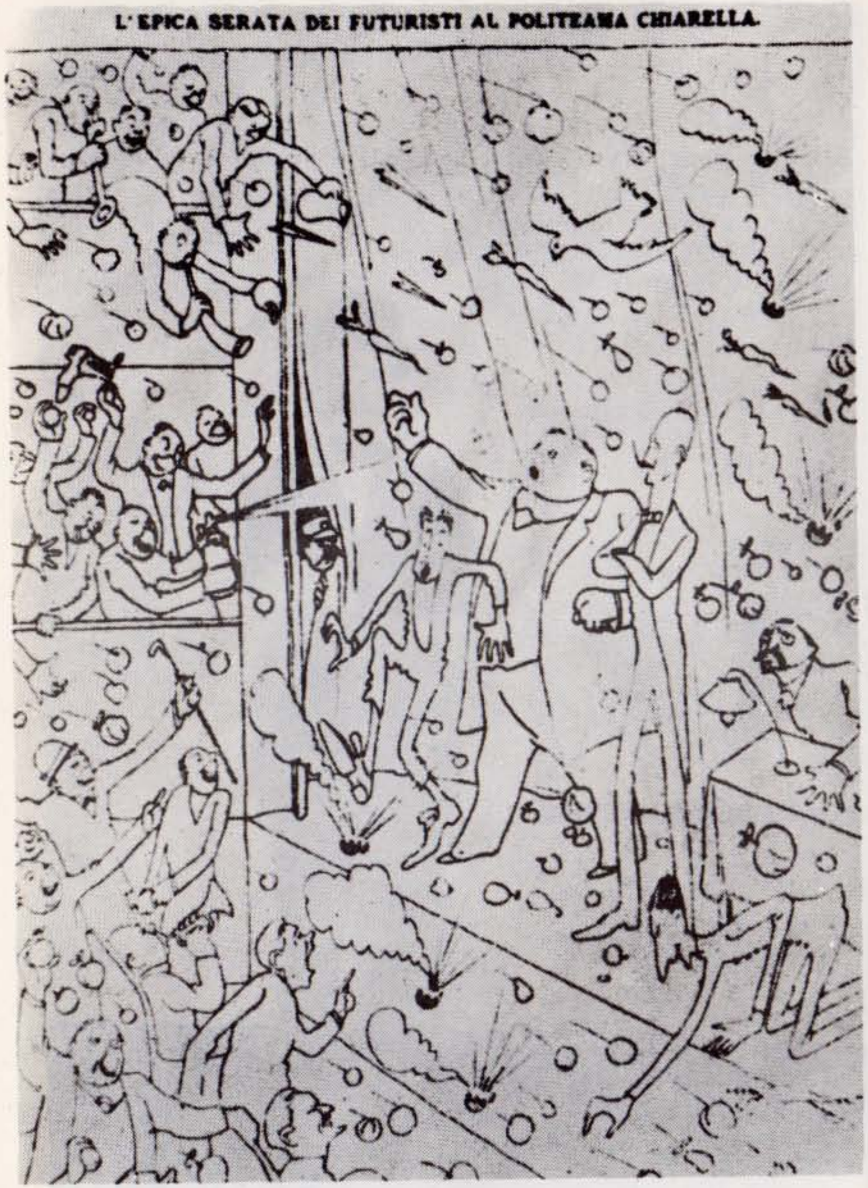
■ ■ ■

Das peças pré-vanguardistas aos últimos exemplares da dramaturgia de Marinetti e Maiakóvski, passando pela produção expressionista, assistimos ao esfacelamento gradativo daquele drama rigoroso, referido por Szondi e Rosenfeld. Na mesma progressão descendente, acompanhamos o esvaziamento do discurso político-doutrinário, ficando, em seu lugar, a força do próprio teatro: da tragédia grotesca à sátira, constrói-se a crítica ao sistema burguês e ao sistema artístico.

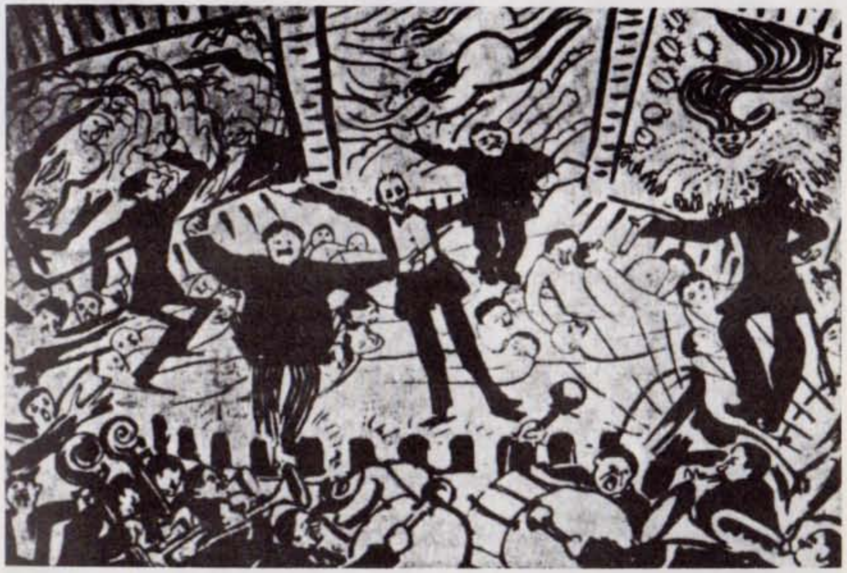
Da construção dialógica, causal, motivada, alcançamos a alogicidade, o *nonsense*, o metateatro. O mundo constitui-se palco. Descontrói-se o drama absoluto e, conseqüentemente, abala-se o edifício teatral.

No entanto, estamos ainda no domínio do teatro convencionado em relação palco-platéia. Mesmo diante do metateatro, a platéia vê-se espelhada no palco — ou este invade a platéia —, mas os espectadores continuam sentados em seus lugares. Existe, porém, uma outra esfera, no amplo espectro das ações vanguardistas, na qual essa divisão restritora vê seus limites confundidos e a vida deixa-se embeber plenamente a teatralidade.

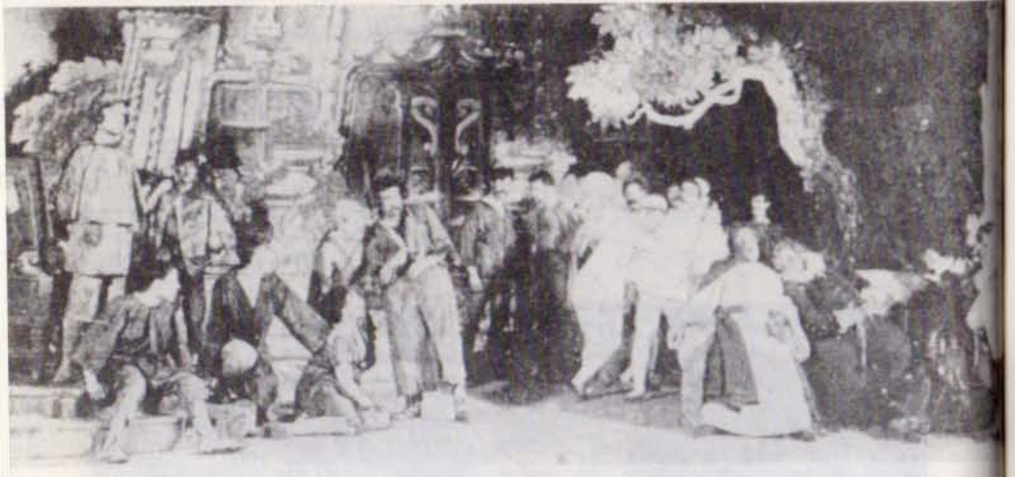
Marinetti em Berlim, 1913.


L'EPICA SERATA DEI FUTURISTI AL POLITEAMA CHIARELLA.

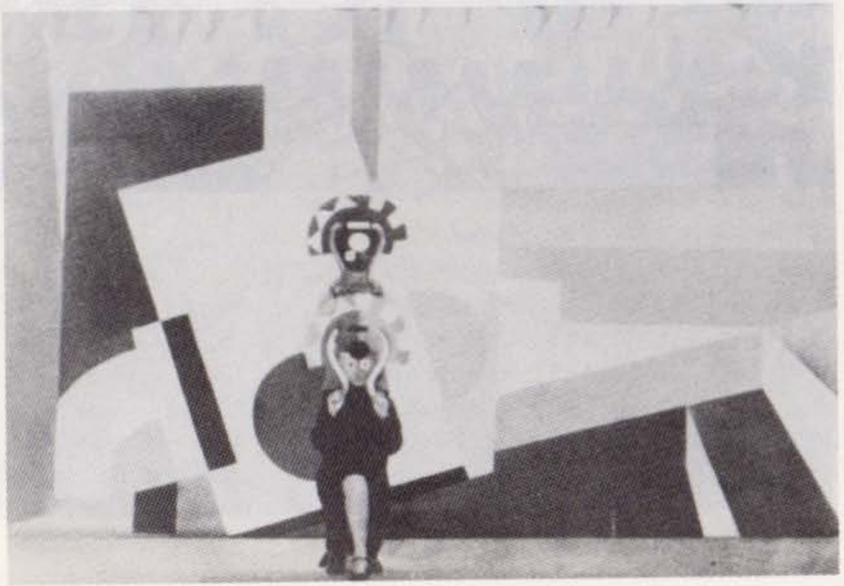
Serata futurista de 18 de março de 1910, no Politeama de Turim,
caricatura de Boccioni.



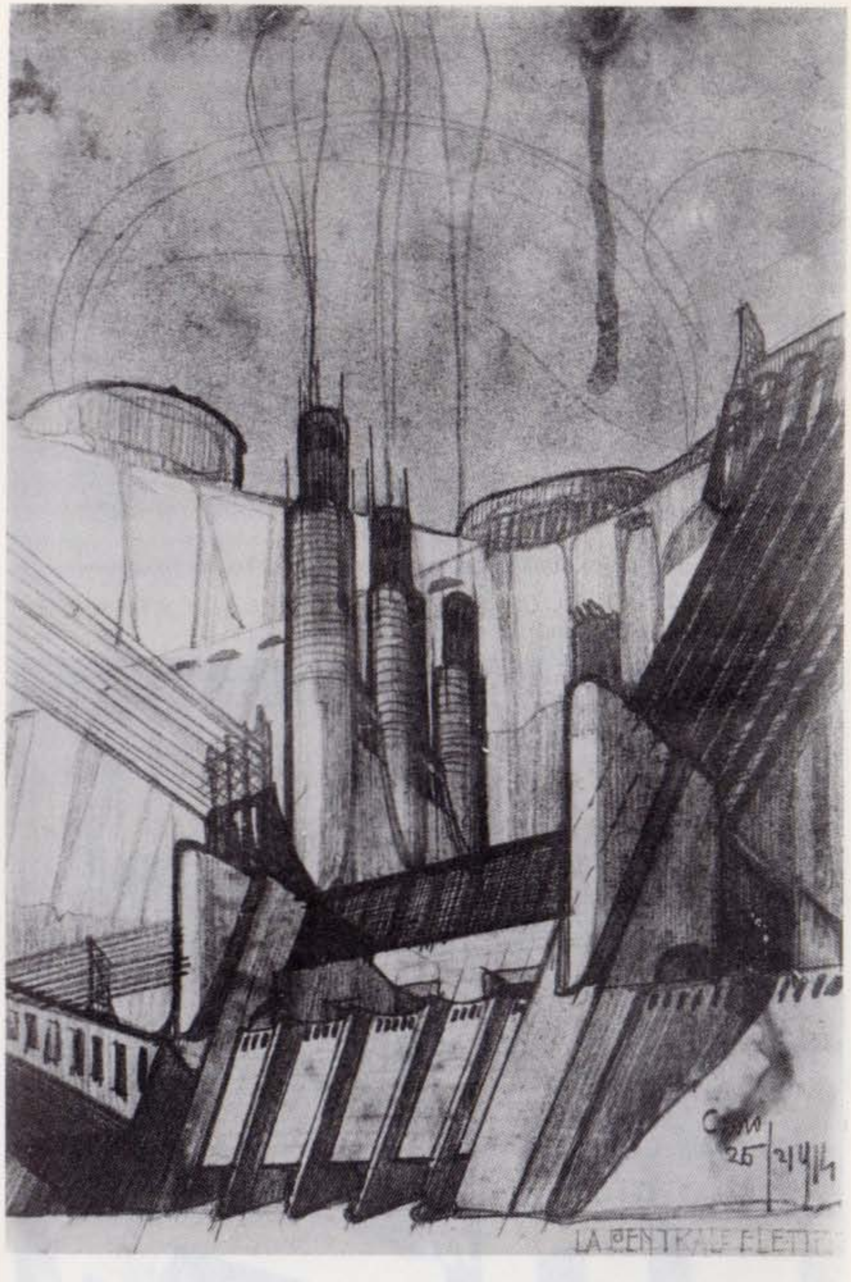
Serata futurista, caricatura de Boccioni, 1911.
Marinetti é retratado no centro do palco.



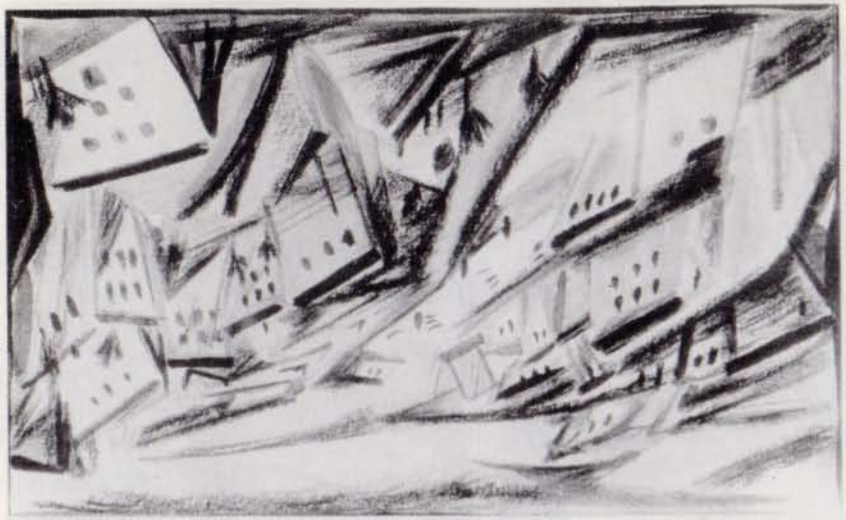
Rei Baldória, encenação de Lugné-Poe, no Théâtre de l'Oeuvre, 1909.



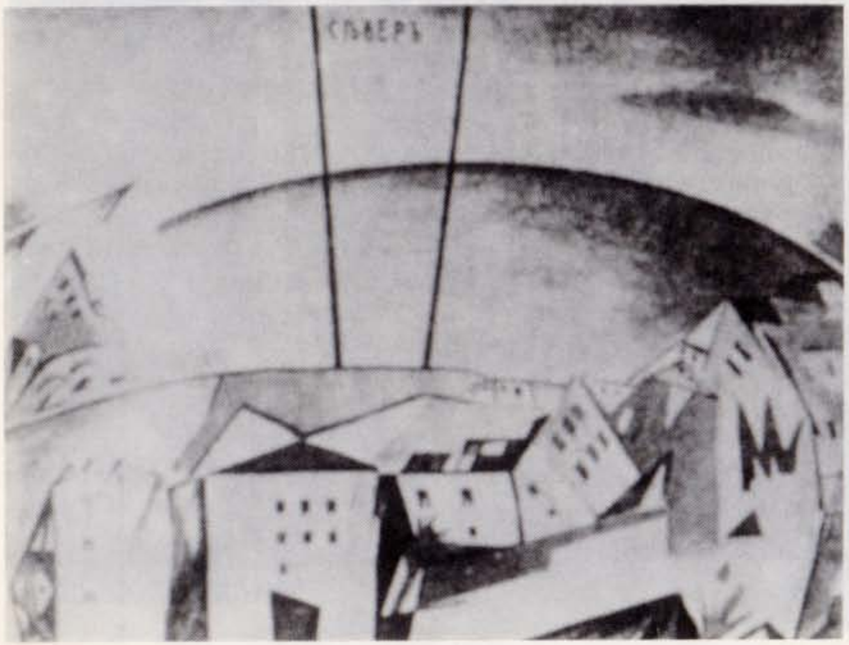
Cenário e figurino de Enrico Prampolini para "balé mecânico".



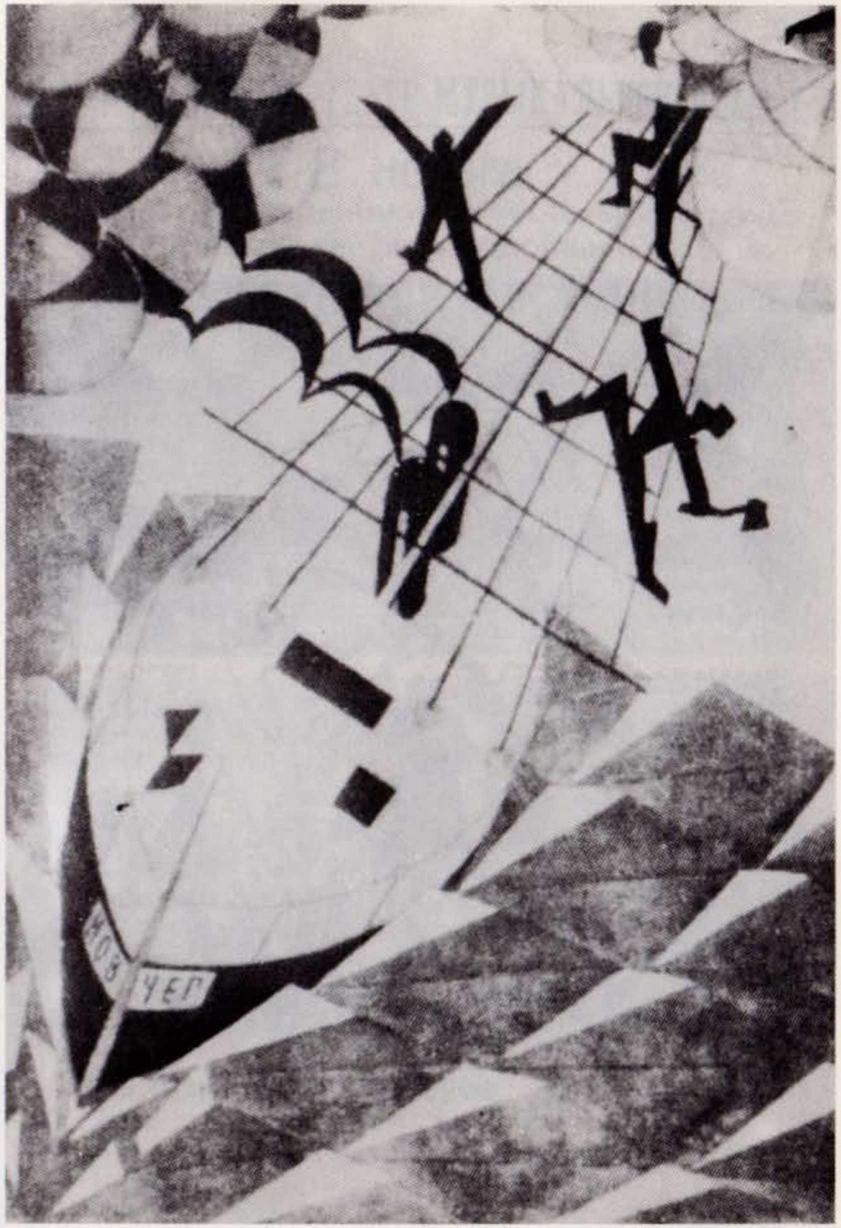
Esboço de Sant'Elia para uma usina elétrica de cidade futurista, 1914.



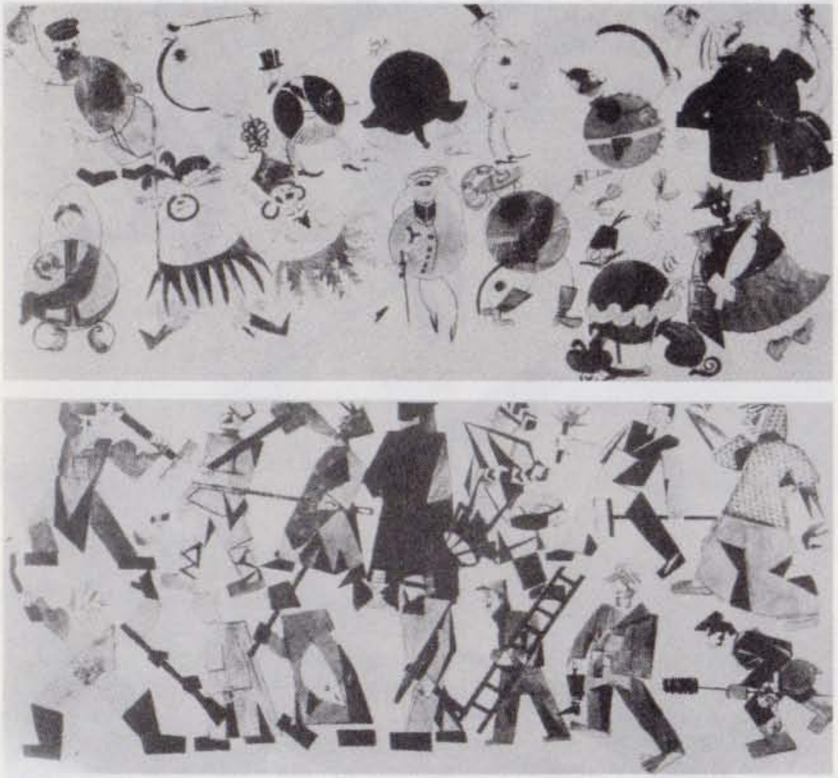
Desenho de Ilya Shkolnik para o segundo ato de *Vladimir Maiakóvski*.



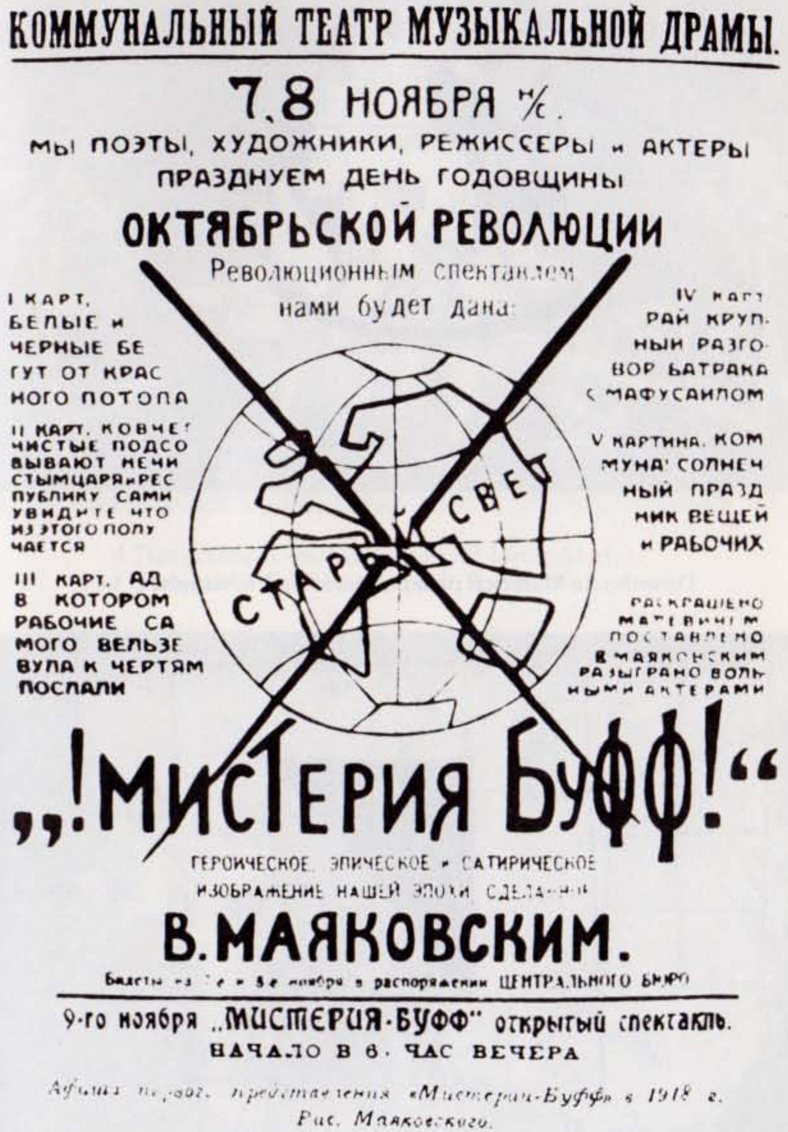
Desenho de Ilya Shkolnik para o primeiro ato de *Vladimir Maiakóvski*.



Desenho de Maiakóvski para a primeira montagem de *Mistério-Bufo*, 1918.



Desenhos de Maiakóvski para *Mistério-Bufo,* 1919.



КОММУНАЛЬНЫЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ.

7, 8 НОЯБРЯ н/с.

МЫ ПОЭТЫ, ХУДОЖНИКИ, РЕЖИССЕРЫ и АКТЕРЫ
ПРАЗДНУЕМ ДЕНЬ ГОДОВЩИНЫ

ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Революционным спектаклем
нами будет дана:

I КАРТ.
БЕЛЫЕ и
ЧЕРНЫЕ БЕ
ГУТ ОТ КРАС
НОГО ПОТОПА

II КАРТ. КОВЧЕГ
ЧИСТЫЕ ПОДСО
ВЫВАЮТ НЕЧИ
СТЫМ ЦАРЯ и РЕС
ПУБЛИКУ САМИ
УВИДИТЕ ЧТО
ИЗ ЭТОГО ПОЛУ
ЧАЕТСЯ

III КАРТ. АД
В КОТОРОМ
РАБОЧИЕ СА
МОГО ВЕЛЬЗЕ
ВУЛА К ЧЕРТЯМ
ПОСЛАЛИ

IV КАРТ
РАЙ КРУП
НЫЙ РАЗГО
ВОР БАТРАКА
С МАФУСАИЛОМ

V КАРТИНА. КОМ
МУНА: СОЛНЕЧ
НЫЙ ПРАЗД
НИК ВЕЩЕЙ
и РАБОЧИХ

РАСКРАШЕНО
МАЛЕВИЧЕМ
ПОСТАВЛЕНО
В МАЯКОВСКИМ
РАЗЫГРАНО ВОЛЬ
НЫМИ АКТЕРАМИ

„!МИСТЕРИЯ БУФФ!“

ГЕРОИЧЕСКОЕ, ЭПИЧЕСКОЕ и САТИРИЧЕСКОЕ
ИЗОБРАЖЕНИЕ НАШЕЙ ЭПОХИ СДЕЛАННОЕ

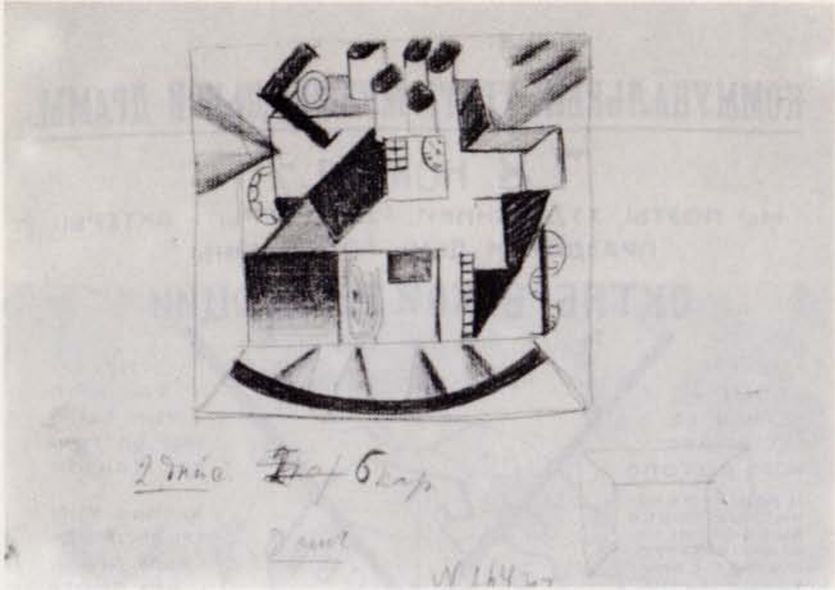
В. МАЯКОВСКИМ.

Билеты на 7-е и 8-е ноября в распоряжении ЦЕНТРАЛЬНОГО БЮРО

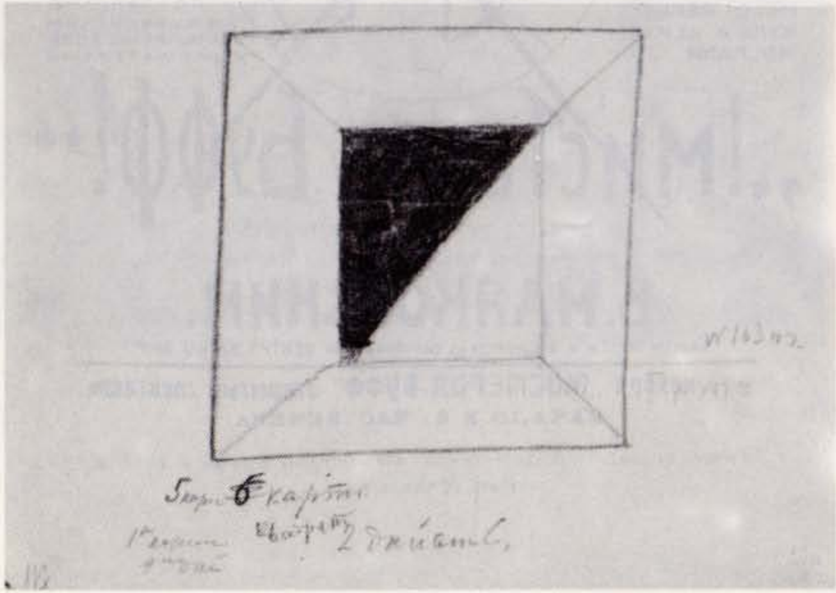
9-го ноября „МИСТЕРИЯ-БУФФ“ открытый спектакль.
НАЧАЛО В 6. ЧАС ВЕЧЕРА

*Афиша первого представления «Мистерии-Буфф» в 1918 г.
Рис. Маяковского.*

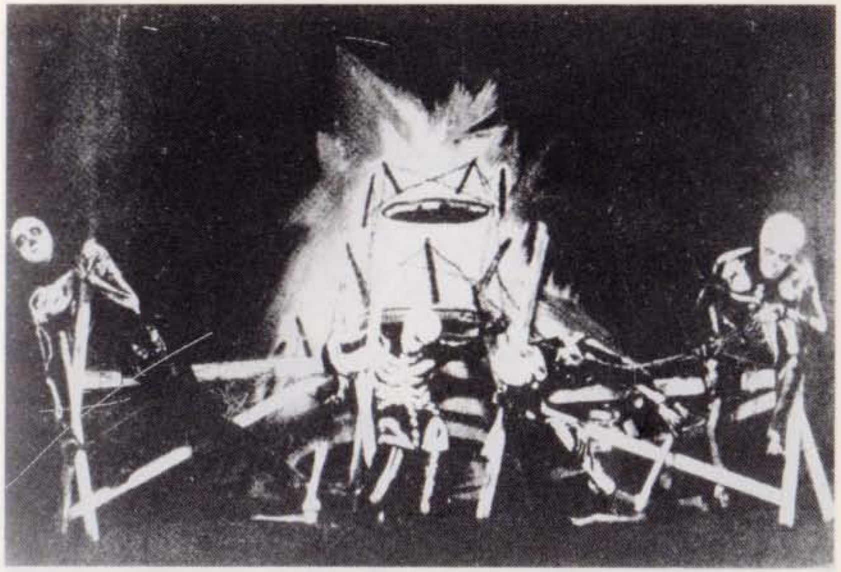
Cartaz da primeira representação de *Mistério-Bufo,* 1918.



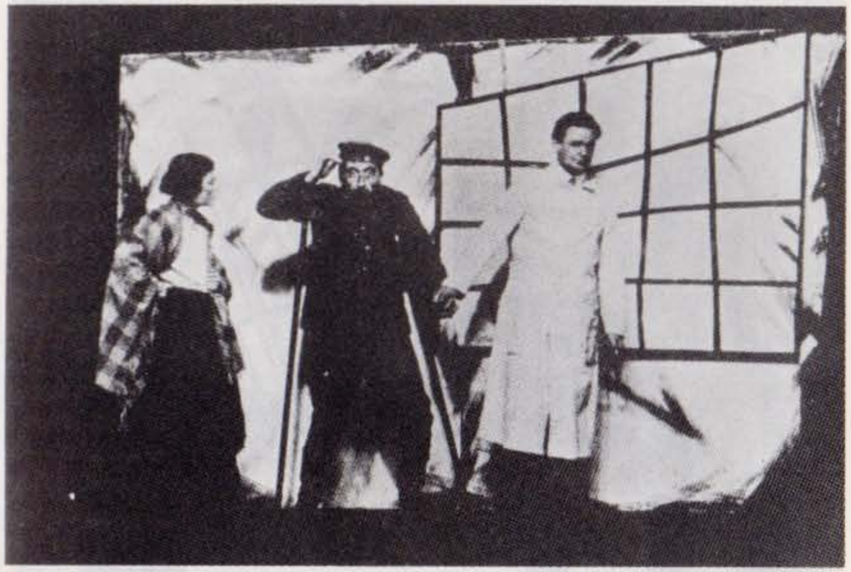
Desenho de Malevich para o cenário de *Vitória sobre o Sol*.



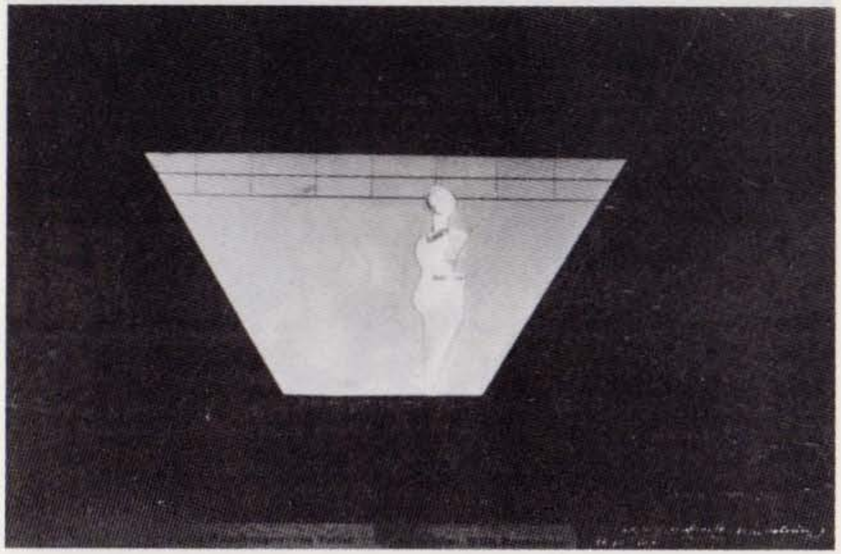
Desenho de Malevich para o cenário de *Vitória sobre o Sol*.



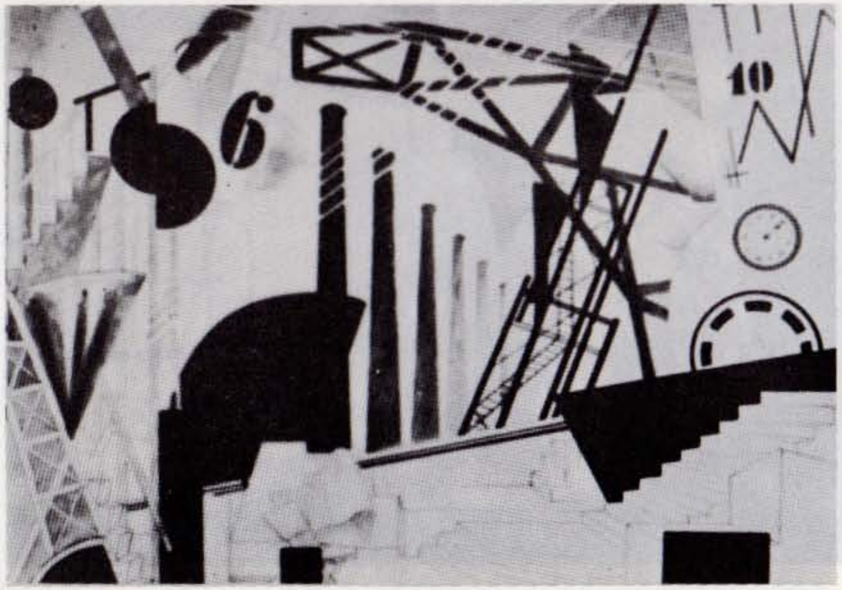
A Transformação, encenação de Karl-Heinz Martin, cenografia de Robert Nepach, Berlim, 1919.



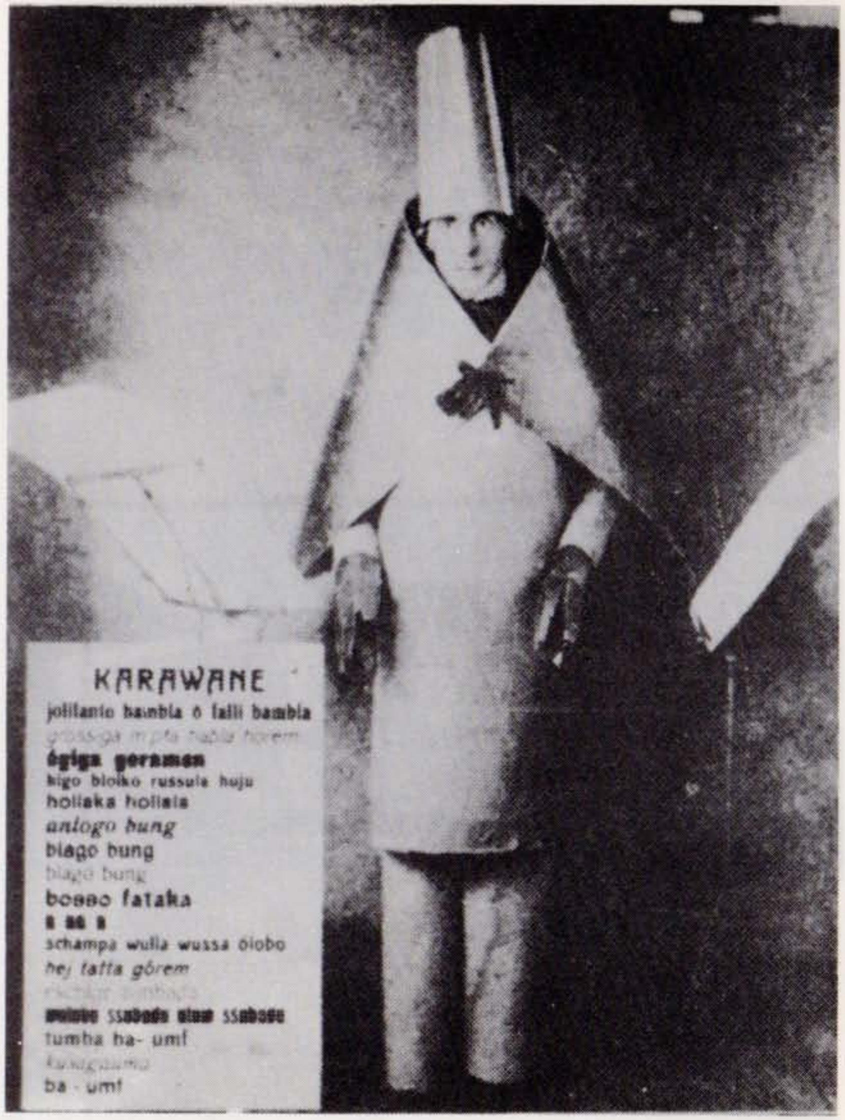
A Transformação, encenação de Karl-Heinz Martin, cenografia de Robert Nepach, Berlim, 1919.



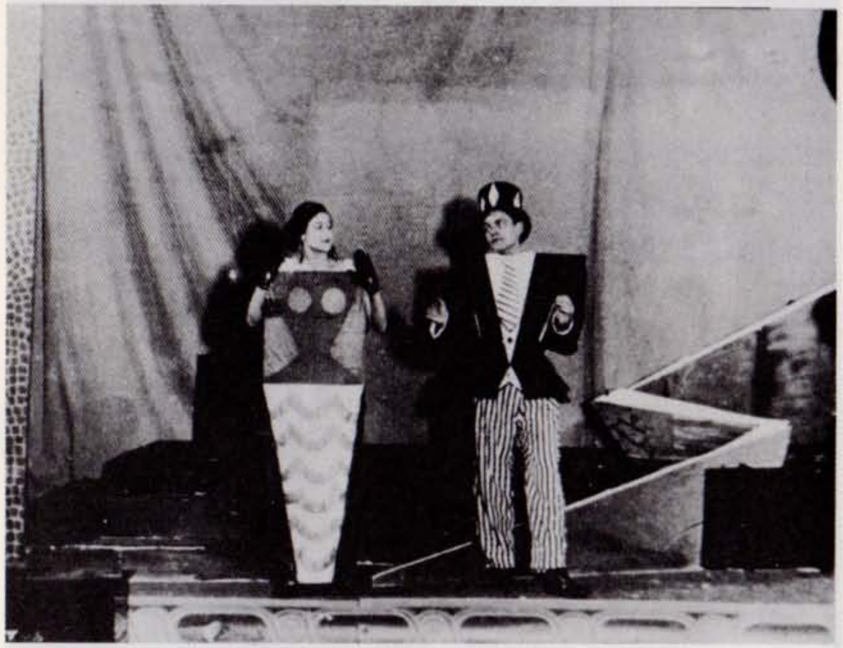
A Transformação, encenação de F. Skuhra,
cenografia de W. Baumeister, Stuttgart, 191.



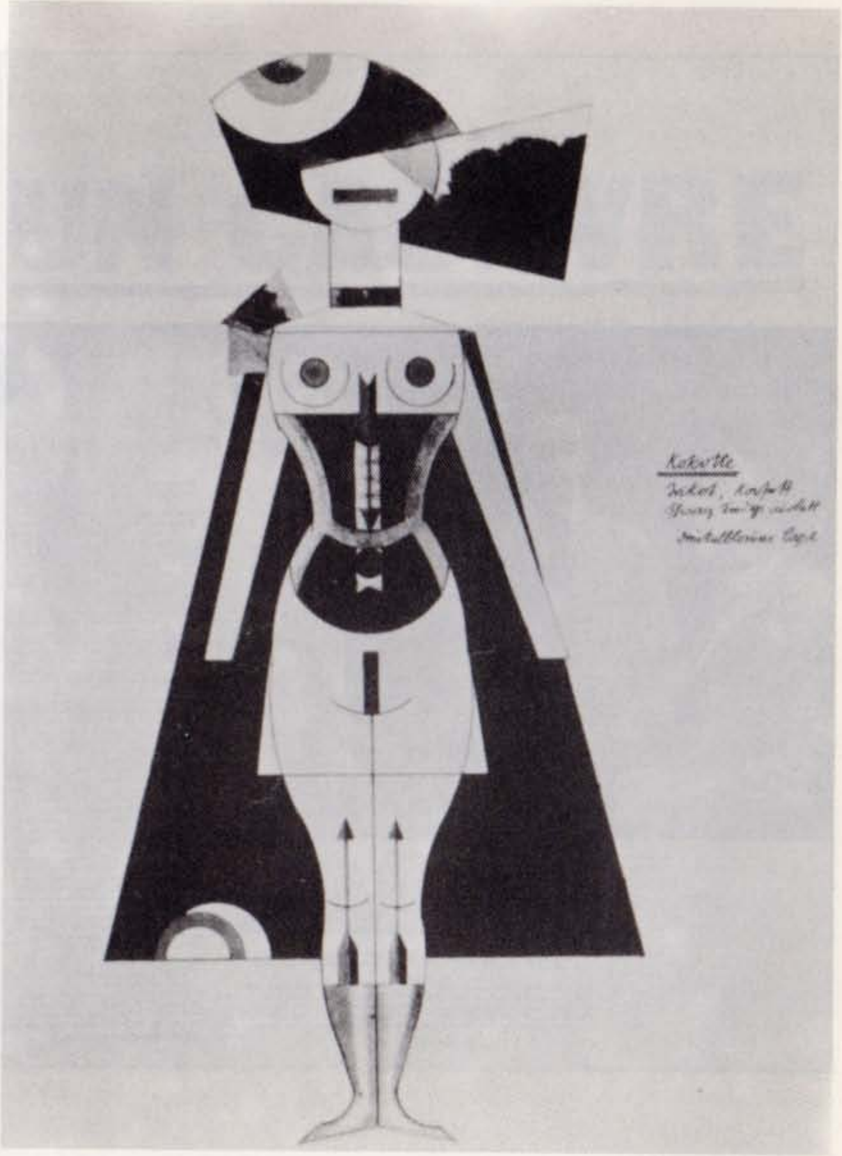
Giz, encenação de Khokov, cenografia de G. Annenkov, Petrogrado, 1922.


KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
tumba ba- umf
ba - umf

Hugo Ball vestido para apresentação no Cabaré Voltaire, 1916.
Em destaque, o poema *Karawane*.

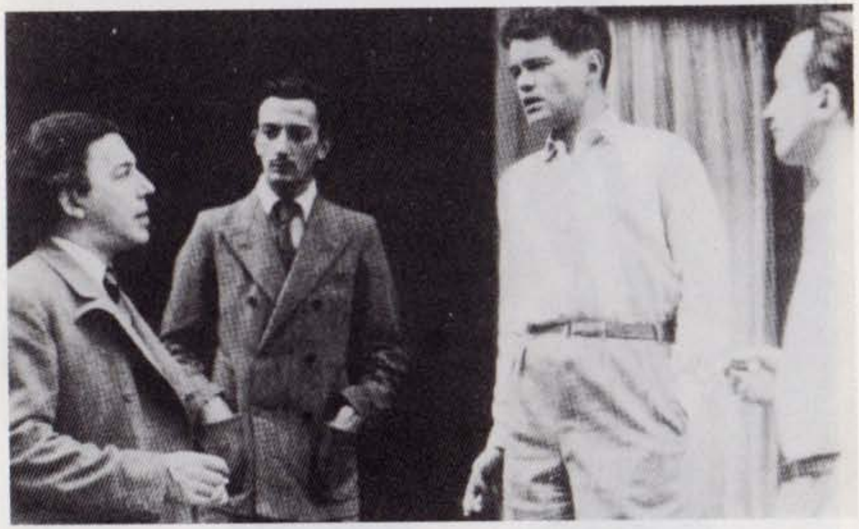


Coração a gás, encenação de M. Sidersky, figurinos de Sonia Delaunay, Paris, 1923.

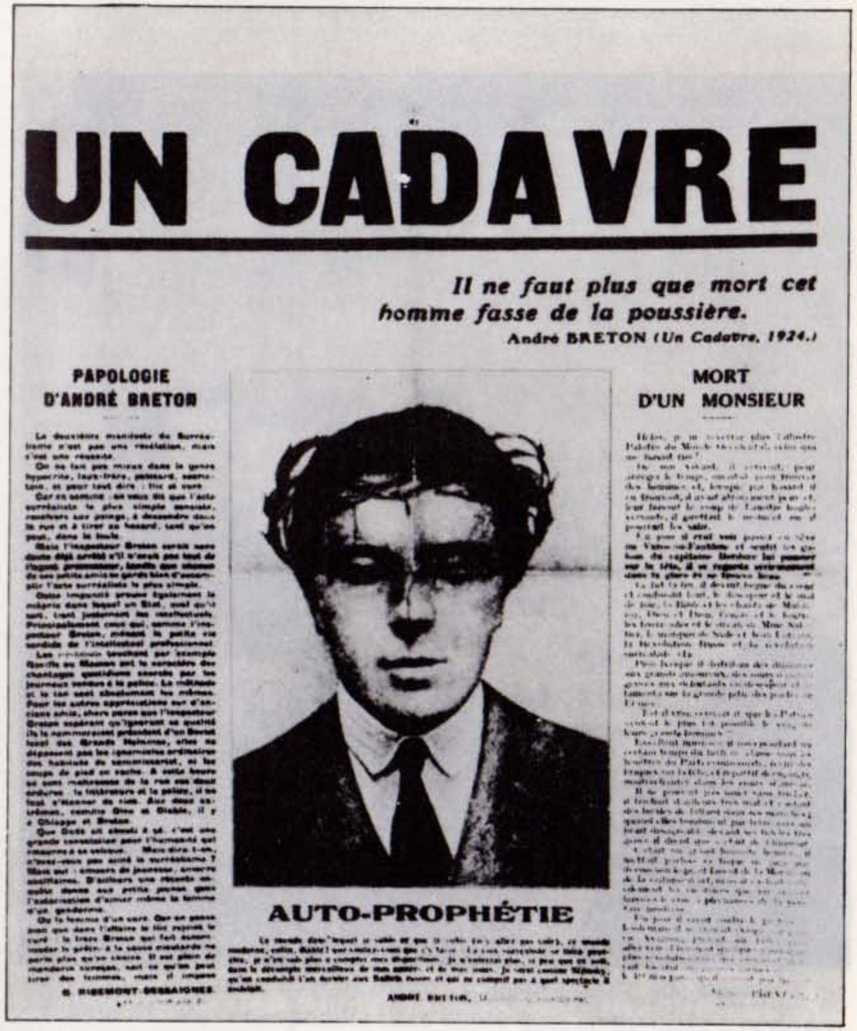


Kokotte
Jackett, Korsett

Desenho de George Grosz para *Matusalém*, Berlim, 1924.



André Breton, Salvador Dalí, René Crevel e Paul Éluard, em foto do livro *Breton*, 1934.



UN CADAVRE

Il ne faut plus que mort cet homme fasse de la poussière.
André BRETON (*Un Cadavre*, 1924.)

PAPOLOGIE D'ANDRÉ BRETON

G. RIBEMONT-DESSAIGNES

MORT D'UN MONSIEUR

AUTO-PROPHÉTIE

ANDRÉ BRETON

Breton coroado de espinhos no panfleto com que alguns artistas e intelectuais reagiram às agressões nominais contidas no Segundo Manifesto.

Cena de *Sketch*, salle Gaveau, 1920.
Soupault está de joelhos e Breton sentado na poltrona.

Capítulo III

MANIFESTOS E MANIFESTAÇÕES

> De pé, sobre o cume do mundo,
> Nós lançamos, mais uma vez,
> nosso desafio às estrelas!...
>
> Marinetti

Nicolas Evreinov[1] afirmava que o cotidiano do homem em sociedade é essencialmente teatral. Como nos vestimos, as convenções sociais que nos regem, as maneiras polidas, as reações emocionais que temos diante dos fatos da vida, revelam-se sempre plenas de teatralidade e isto nada mais é do que a obediência que devemos a nosso "instinto teatral". Se a teatralidade está em nosso cotidiano, com maior razão deveria dominar o palco. A arte teatral, condenada pelo "realismo puro" a ser um "duplo inútil da vida", não pode satisfazer a necessidade de ilusão, ponto de partida para a fantasia do espectador. Portanto, nada mais falso que o teatro tentar copiar a vida precedido de um "como se...". O teatro deve ser apenas teatro, ou seja, convenção, "mentira premeditada, ilusão combinada com antecedência". Só dessa maneira podemos desfrutá-lo: "o teatro possui suas próprias verdades que nada têm a ver com as verdades cotidianas de nossa realidade'".

Evreinov entendia que ao teatro "realista puro", que vigorava no início do século, correspondia uma época que, comparada a períodos anteriores — séculos XVII espanhol e XVIII francês — teria sido despida de teatralidade: "Esforçamo-nos para afugentar a teatralidade não apenas de nossa vida, como do próprio teatro". Por isso era necessário

---

[1] *El Teatro en la Vida*; todas as citações a seguir serão retiradas desta edição, passim.

"voltar a teatralizar o teatro, a fim de teatralizar consciente e intensamente a vida", ou seja, "transfigurar nossa vida por meio de uma audaciosa encenação".

As vanguardas responderão satisfeitas a esse desafio de Evreinov. Suas aparições e manifestações sempre serão marcadas por uma teatralidade irreverente e colorida, da qual os cubo-futuristas podem servir de exemplo: saíam às ruas fantasiados, levando no rosto desenhos bizarros — Burliuk, de sobrecasaca colorida e um cachorrinho de cauda levantada, pintado no rosto por Maiakóvski, que, por sua vez, vestia sempre uma camisa amarela listrada de preto.

Esse comportamento extravagante estendia-se aos eventos que promoviam. Em seus círculos fechados — nos cabarés que freqüentavam, por exemplo — eram aclamados e incentivados; nos eventos públicos, porém, provocavam as mais diferentes e turbulentas reações da platéia.

Essa foi a matéria preferida dos vanguardistas: o escândalo. Não foram eles que o inventaram, mas apropriaram-se de uma tradição que remete à platéia digladiando-se em facções opostas diante das inovações teatrais de *Hernani*, de Victor Hugo, em 1830. Depois deste, a herança foi sustentada por Alfred Jarry, que, em 1896, na estréia de *Ubu Roi*, atirou seu *Merdre!* ao público, que, por sua vez, revidou com quase meia hora de vaias e vociferações. Por fim, perpetuou-se em quase todas as estréias das vanguardas, do qual poderíamos eleger como manifestação-símbolo a intervenção intempestiva de Jacques Vaché, vestido em uniforme inglês, ameaçando o público com uma arma, na apresentação de *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, em 1917.

Praticamente todas as manifestações das vanguardas proporcionaram momentos de confusão, não raro envolvendo a polícia, porque não só de irreverência mas também de violência alimentavam seus escândalos. "...e não faltaram alguns lances de pugilato...", descreveria um jornalista[2], referindo-se a um evento dos futuristas italianos que, mais do que ninguém, fizeram bom uso da agitação e do combate de opiniões chegando, no seu limite e em grande parte dos casos, ao embate físico.

Com o mesmo vigor com que tratavam de espaventar a burguesia com suas artes e opiniões iconoclastas, os vanguardistas investiram-se de rebeldia para defender suas convicções ideológicas e, mesmo pelo viés da negação, como no caso dos dadaístas franceses, arte e política se confundiam no mesmo tumultuado palco.

---

[2] ALBINI, Il Tempo, 18 de fevereiro de 1910, in *Sipario*, 22(269):118.

Idéias, ao invés de batatas!

Na Alemanha, no final da guerra, quando eclode a greve das fábricas de munição, sob o comando de Eisner, Ernst Toller engaja-se na agitação, participando de assembléias, discursando e distribuindo aos grevistas — em especial às mulheres — poemas pacifistas e as cenas do hospital e do desfile de mutilados de sua peça *A Transformação*. Essa atitude representa a postura de engajamento do Expressionismo: o combate via discurso direto e a militância, para o qual a produção artística serve de esteio. A interferência política se faz mediante a ação dos indivíduos-artistas, valendo-se de suas escolhas político-partidárias, em defesa de ideais de paz e socialismo, sem que essas opções determinem ou sejam determinadas por um programa estético. Como não há um manifesto artístico do Expressionismo, tampouco há um manifesto político que trace diretrizes para a militância. Assim, enquanto Toller distribui seus panfletos-poesias, Goering isola-se do mundo e dedica-se à medicina para os pobres e a suas pesquisas científicas: duas atitudes opostas que, no entanto, se coadunam com o espírito do Expressionismo.

Bem diferente é o caso dos futuristas. A sua dramaturgia não tem caráter doutrinário-ideológico e esse discurso direto é proferido por meio de manifestos e das intervenções que têm caráter programático, ou seja, cumprem diretrizes imediatamente traçadas de acordo com as etapas avançadas do movimento. No Futurismo, o regramento da vida político-social é globalizante: abrange desde o vestuário às mais minuciosas normas de governo.

Embora afirmem, em seu *Manifesto do Partido Político Futurista*, que essa agremiação "será nitidamente distinta do Movimento Artístico Futurista"[3], a verdade é que, para além do partido, vida artística e vida política, para os futuristas, constituíram uma única e mesma práxis (uma práxis vital). A ação substitui o discurso doutrinário inscrito no âmbito da dramaturgia, de natureza "conteudística". Ou, formulado de outra maneira, o discurso ideológico inscreve-se, agora, no corpo de um programa de ação mais amplo, que pressupõe a normatização da vida em termos "futurísticos" — portanto, da esfera artística ao cotidiano, da política à culinária —, o que constitui, necessariamente, um *modus operandi* político.

---

[3] MARINETTI, Manifesto do Partido Político Futurista, in BERNARDINI, *O Futurismo italiano*, p. 198.

Até o ano de morte de Marinetti, 1944, o Futurismo teria produzido 323 manifestos[4], cobrindo todas as áreas de expressão, a atualidade política e o cotidiano, conformando a produção artística e expondo princípios, com a intenção de encaminhar ideológica e esteticamente a vida dos cidadãos italianos, de acordo com alguns ideais básicos: amor à Itália (desde uma perspectiva imperialista), ousadia e atrevimento diante da vida, combate às amarras do passadismo e projeção de um futuro dinâmico e moderno (em moldes capitalistas). Todos esses princípios fizeram a ponte entre o programa artístico e o programa político, ou entre a prática artística e a prática política.

O manifesto *Para além do comunismo*[5] é um documento político que se concentra em torno de uma reflexão sobre a função da arte no seio da sociedade e sua tarefa na construção de uma nova realidade social. Entendendo que é preciso acrescentar energia ao "vigor do sangue italiano, predispondo-o a todas as audácias e a uma capacidade artística cada vez maior de criar (...) e de fruir espiritualidade" e, ao mesmo tempo, "banir todas as vilezas e todos os langores e desenvolver a elegância espiritual da raça", Marinetti propõe uma articracia oligárquica — "Sim! Os artistas no poder! O vasto proletariado dos geniais há de governar" —, que terá a capacidade de restituir ao povo sua vida espiritual e sua capacidade de sonhar, chegado o tempo em que "a vida não será apenas e simplesmente uma vida de pão e fadiga, nem uma vida de ócio, mas que a vida será *vida-obra-de-arte*".

Essa fusão entre arte e vida reflete o princípio dessas vanguardas de recuperarem para a arte um lugar entranhado no âmago da existência do homem, não como ritual social, mas como vivência criativa: "... inspiração, lírica, originalidade, elegância musical, surpresa, alegria, elasticidade espiritual". Por esse motivo, arte e política caminham juntas e, freqüentemente, os adjetivos adequados a uma são aplicados, sem distinção, a outra.

Com essa era de felicidade articrática projetada no horizonte da utopia futurista, os italianos, do mesmo modo que seus contemporâneos russos, procurarão incorporar os princípios do movimento em sua conduta cotidiana, de maneira a sacudir, pelo choque, o torpor que detectavam existir na sociedade. Grande empenho foi empregado, desde o início do movimento, no sentido de divulgar, com alarde, o ideário futurista. A busca de soluções inventivas, a exploração geométrica de linhas, o emprego ousado das cores que fizeram a liberdade gráfica dos

---

[4] BANDINI, Gridavano le idee nei manifesti, *La Stampa*, (107):36.

[5] In BERNARDINI, op. cit., trad. V. Aleksandar Jovanovic, p. 243-6.

futuristas denunciam a familiaridade com a linguagem publicitária e a adesão a ela[6], e esta, de fato, dará o tom do ativismo futurista. Para Claudia Salaris, Marinetti logra, dessa forma,

> inaugurar os modos de uma práxis de vanguarda que exige a formação de um grupo de poder e de pressão cultural (...) conduzido com os meios típicos da política e da indústria (publicidade, propaganda, panfletagem, manifestações, *meetings*, cartazes). Em substância, ele intui que é necessário criar uma linguagem de comunicação para a sociedade de massa[7].

No entanto, se a técnica por excelência da publicidade é a persuasão sedutora, para o Futurismo — produto bastante indigesto para o gosto mediano — o enfrentamento e o discurso agressivo direto pareceram mais eficazes. Ao invés do convencimento, a persuasão coercitiva. Assim, o escândalo, a autopromoção exacerbada e a violência, unidos, serão a principal estratégia de ação dos futuristas.

■ ■ ■

O primeiro e mais constante meio de difusão dos ideais futuristas foram exatamente os manifestos, herdados da tradição artística oitocentista. Veículos adequados para as idéias em cascata do movimento, eles pontuam cada etapa de sua trajetória, articulados com uma linguagem provocadora e sensacionalista, recheados de apelos patrióticos e vociferações extravagantes contra a arte desfalecida da tradição italiana. Constituem a porta pela qual o Futurismo deu a cara ao mundo e, no dizer de Mirella Bandini, "assumem, na ideologia marinettiana, uma função que não é tanto de suporte teórico da produção artística do movimento, mas de forma de ação imediata, de assalto dessacralizador". Isso significa que seu verdadeiro potencial explosivo encontrava-se menos na difusão oferecida à leitura e mais nas possibilidades de declamação em contexto público. Para a autora, os manifestos, na verdade, compõem um "gênero artístico distinto na grande constelação de invenções futuristas"[8]. Prestam-se, portanto, a ser objetos, eles próprios, de ações espetaculares, como, por exemplo, a distribuição, sob forma de *volantini*, de *Contra Veneza Passadista*, lançados da Torre do Relógio da Praça San Marco, em julho de 1910.

Embora fossem eficazes como pretexto de ações isoladas como essas, o lugar por excelência da leitura de manifestos foram as *serate*. Iniciadas logo no primeiro ano após o lançamento do libelo de fundação do movimento, acompanham a era de escândalos de que se constituiu a trajetória futurista, principalmente entre 1910 e 1916, período áureo do chamado "primeiro Futurismo". As *serate*, "junção da tradição dos cafés e salões literários com empenho de intervenção política"[9], eram programas mistos de recitação de poesia, leitura de manifestos e discursos inflamados, que tinham como objetivo divulgar o programa dos futuristas e arregimentar o público em torno de suas idéias. À primeira vista, os programas das *serate* eram inofensivos, e, exceto pelo fato de não concluírem com o tradicional baile de congraçamento, poderiam facilmente ser confundidos com as festas anarquistas de fundo militante-beneficente. Veja-se, por exemplo, o programa da *serata* de 9 de março de 1913, no Teatro Costanzi, de Roma, que anunciava: *Inno alla vita*, do músico Balilla Pratella, declamação de obra dos poetas Buzzi, Palazzeschi, Folgore e Marinetti, discurso de Boccioni sobre a pintura e a escultura futuristas e *Discorso di Roma*, de Giovanni Papini[10]. De modo similar, o programa de 12 de dezembro de 1913, no Teatro Verdi de Florença, constava de um discurso de Marinetti como abertura, leitura dos manifestos de Soffici (*La pittura futurista*), Papini (*Contro Firenze*), Carrà (*Contro la critica*), Boccioni (*Dinamismo plastico*), seguidos da declamação, por Marinetti, de *Parole in libertà* de Cangiullo, Folgore, Buzzi e Marinetti, concluindo com o programa político futurista[11].

---

[6] Cf. TESTA, Sul Cavalletto la pubblicità ossessiva, *La Stampa*, (107):51.

[7] SALARIS, *Storia del Futurismo*, p. 22.

[8] BANDINI, op. cit., p. 36.

No entanto, diferentemente dos anarquistas, que realizavam suas festas no âmbito solidário de sua própria organização, os futuristas pretendiam que suas *serate* fossem abertas ao público em geral, atribuindo-lhes caráter de evento espetacular. Essas manifestações prestavam-se perfeitamente à militância dos futuristas nas duas frentes: no plano artístico, na batalha contra o passadismo, e no plano ideológico, na frente política. Desde seu início, a exemplo do teor recorrente dos manifestos, as *serate* abriam espaço para o fervor patriótico antiaustríaco, assumindo caráter francamente irredentista[12] e, entre 1913 e 1915, adotando o tom de manifestação antineutral e a favor da entrada da Itália na guerra.

No âmbito da luta contra o passadismo, as *serate* representaram o espaço ideal para a expansão da arte futurista e, mais do que isso, para, mediante estratégia da agressividade, dar corpo e asas ao movimento como um todo. Assim, naturalmente, a principal atração dessas noitadas polêmicas eram os embates com a platéia e das platéias entre si.

> Os panfletos anunciavam um programa bastante variado: mas o único programa apresentado ontem foi a algazarra, a injúria, o grunhido, o cacarejar. E quem agiu assim não foram os futuristas mas o público, especialmente aquele das galerias (...) Era uma multidão alegre: satisfeita *a priori* de si própria, de suas próprias intenções. Não vinha nem assistir nem julgar. Vinha fazer um pouco de carnaval. Tinha sede de loucuras. Nem mesmo esperava o pretexto. Inventava-o[13].

O "desprezo pela platéia" fora apontado como uma das máximas do Futurismo já desde o *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas*. Nele, Marinetti e os muitos poetas futuristas que o assinaram procuram desqualificar os freqüentadores do teatro, em especial o público burguês das "primeiras representações" — aquele que se veste especialmente para roubar as atenções do palco —, e, ao mesmo tempo, repudiam a "obsessão pela glória" e a procura de "sucesso imediato" que movem os artistas, para concluir pregando "a volúpia de serem vaiados"[14].

Ainda que a reação do público possa ter sido espontânea, no início, a verdade é que esse comportamento belicoso da platéia era sistemática e calculadamente provocado. No manifesto do *Teatro de Variedade*, Marinetti coloca grande ênfase no potencial de relacionamento com a platéia que esse tipo de teatro oferece e, em busca de um público que não permaneça "estático, como um estúpido *voyeur*" mas, ao contrário, participe "com muitos imprevistos e diálogos bizarros com os atores", o mestre futurista propõe uma série de medidas que podem estimular essa interação:

> Introduzir a surpresa e a necessidade de agir entre os espectadores da platéia, dos camarotes e da galeria. Algumas propostas ao acaso: espalhar cola forte sobre algumas poltronas, para que o espectador, homem ou mulher, ficando nela colado, suscite a hilaridade geral. (O fraque ou a toilette danificada será naturalmente pago à saída.) — Vender o mesmo lugar a dez pessoas; resultado: obstrução, bate-bocas, brigas. — Oferecer lugares gratuitos a senhores e senhoras notoriamente amalucados, irritáveis ou excêntricos, que são capazes de provocar tumultos com gestos obscenos, belis-

---

[9] LAPINI, *Il teatro futurista italiano*, p. 34.

[10] Ibid., p. 37-8, n. 22.

[11] FOSSATI, *La realtà attrezzata*, p. 32.

[12] O irredentismo representou a continuação histórica do movimento pela unidade nacional, visando conseguir a anexação das terras italianas que permaneceram sob o domínio austríaco, após 1866, ano da devolução de Veneza à Itália.

[13] Anônimo, *Corriere della Sera*, 17 de janeiro de 1914, apud. LAPINI, op. cit., p. 39.

[14] In BERNARDINI, op. cit., p. 55.

> cando as mulheres ou outras esquisitices. — Aspergir sobre as poltronas pós que provocam pruridos, espirros, etc.[15].

Os relatos sobre as *serate*, em especial os testemunhados por Cangiullo[16], dão bem uma idéia de como os futuristas encaravam prazerosamente a disputa. Falando de uma noitada de inverno de 1914, em Florença, no Teatro Verdi, Cangiullo relata:

> Antes que subisse o telão, ouviam-se já gritos canibalescos e, do palco, espiávamos pela brecha da cortina, como pelo buraco da fechadura, um teatrão monstruoso, coberto de mil braços que nos ameaçavam antes mesmo que saíssemos para o foco da ribalta. E líamos, estupefatos, alguns insultos escritos à maneira de insígnia sobre faixas de tecido, presas nas sacadas de cinco ou seis camarotes: VENDIDOS, CHARLATÃES, BUFÕES, CHULOS. Como também a popular expressão florentina "*c'è le paste*", que significa, como direi?, invertidos.

Cangiullo prossegue seu testemunho descrevendo como se dá início à função, sob uma algazarra de insultos e ameaças — dirigidos especialmente a Papini, este um florentino, considerado traidor por sua adesão ao Futurismo — e uma verdadeira chuva de projéteis vegetais de toda espécie. O próprio autor do relato conta como foi contemplado com uma "decoração de espaguete ao molho de tomate", que provocou a reação bem-humorada de Boccioni: — "Macarrão! Descobriram que você é napolitano!".

À virulência verbal e à habilidade dos futuristas em devolverem os insultos e agressões com tiradas inteligentes e provocativas deve-se muito do clamoroso "sucesso" das *serate*. Os testemunhos, invariavelmente, louvam a extrema habilidade de Marinetti em atiçar ou conquistar o público, dependendo de seu interesse (que, no geral, não era de apaziguador). Prosseguindo no relato de Cangiullo, nessa noite em Florença, uma referência de Marinetti à platéia — comparando-a aos "fortins turcos" que "atiram mal" , não conseguindo acertar o "glorioso encouraçado italiano" — provocou uma imediata reação dos presentes e a intensificação do bombardeio, que teve a Marinetti como principal alvo.

> Diante de tal chicotada, a saraivada de batatas, laranjas e ervas-doces tornou-se infernal. De súbito, ele grita: — Acidente! — levando uma mão ao olho. Corremos apressados; boa parte do público que havia visto o projétil chegar protestou indignada contra a bestial velhacaria, e aquilo que gritamos do palco, transformado em mercado, não é coisa para se repetir e muito menos escrever. Revejo Russolo com baba na boca; tenho no ouvido o rugido de Carrà: — Atirem uma idéia ao invés de batatas, cretinos!

Apesar do olho lastimado, Marinetti logra começar o programa para, apenas ditos os primeiros versos de uma poesia de Cangiullo, soar na platéia uma trombeta. "Este é o sinal de adeus de sua inteligência?", revida imediatamente Marinetti, referindo-se à buzina que, à época, anunciava a partida dos trens da estação. A *serata* prossegue nesse clima até seu encerramento no palco, para continuar, depois, com futuristas e público enfrentando-se em praça pública e terminando todos, "desgrenhados, mortos de frio e sem voz", na chefatura da polícia[17].

As *serate* foram o principal cavalo de batalha do Futurismo, entre os anos de 1910 e 1916, sendo apresentadas em muitas cidades italianas, e sempre mantendo seu caráter arruaceiro e irreverente. Se havia uma intenção expressa de sacudir a apatia do público, isso foi conseguido a contento durante toda a sua história; porém, quanto ao choque, se houve, em princípio, parece ter sido logo assimilado porque, já em 1910, o cronista de *Il Tempo*, Ettore Albini, detectava que, se o propósito era de "*épater le bourgeois*, (...) mesmo o bom burguês entendeu o jogo e não se deixou aturdir"[18]. O público comparecia com o intuito de promover o "seu carnaval", como dissera o crítico do *Corriere della Sera*, e nessa participação ruidosa, nesse intercâmbio provocador e insultuoso, residia a principal força daquele Futurismo em expansão.

Lia Lapini acredita que tenha havido, desse modo, um "esvaziamento do artístico" ou um bloqueio da "evolução formal potencialmente presente nas *serate*"[19]. No entanto, essa é uma questão discutível, pois é necessário considerar as *serate* no eixo da tradição, já mencionada, dos cafés-concertos e dos *meetings* políticos. Elas não pretenderam constituir, do ponto de vista cênico, uma estrutura de espetáculo, mas, antes, servir de suporte para uma ação provocadora. Não havia a intenção de formalizar uma nova modalidade artística — como o fizeram os grupos de agitprop soviético, combinando o jornal-vivo e as estruturas de cabaré e revista[20], ou mesmo como pretendeu o próprio Futurismo, mais à frente, ao elaborar o seu Teatro da Surpresa. Em última instância, podemos pensar que as *serate* ofereciam a possibilidade de dar vazão a certas formas novas — como as *parole en libertà* — articulando-as no interior de uma estrutura de *meeting* e a serviço da agitação. As *serate*, obedecendo às necessidades do momento, foram, mais do que tudo, o espaço para a expansão, a propaganda, o desafio, o carnaval, o "pugilato".

---

[15] Ibid, p. 124.

[16] *Le serate futuriste*, Napoli, 1930. Esta é uma das fontes mais utilizadas para reconstituição das *serate*.

[17] CANGIULLO, La battaglia di Firenze, *Sipario*, *22*(269): 28.

[18] *Sipario*, *22*(269):18.

[19] LAPINI, op. cit., p. 40-1.

[20] Cf. GARCIA, *Teatro da militância*, em especial cap. 1.

■ ■ ■

A partir de 1914, os futuristas organizaram uma série de intervenções de natureza similar aos das *serate* em espaços mais concentrados, como o da Galeria Sprovieri. Aqui, as condições de recepção, muito mais adequadas, permitiram melhor elaboração cênica do produto e maior controle da relação evento/público. Tome-se, por exemplo, o relato[21] da *serata* de maio de 1914, descrevendo *Os funerais do filósofo passadista*, de Cangiullo, provavelmente referindo-se a Benedeto Croce, "morto de desgosto depois das bofetadas do Futurismo":

> O poeta Radiante e o pintor Depero, com as cabeças ocultas por um enorme tubo negro com orifícios no lugar dos olhos e do nariz, carregavam nas costas a cabeça do filósofo, argila esculpida a tapas por Cangiullo, escorada por um volume carunchado e completada por dois braços de corda com mãos de cartolina. O pintor Balla, disfarçado de sacristão, empunhava um longo pincel, à guisa de tocha, com o qual batia de vez em quando em um chocalho de vaca, salmodiando com voz anasalada: nieeet-nieeeeeet, nieeet-nieeeeeet, nieeet-nieeeeeet. O autor, o poeta Cangiullo, executava ao piano uma lancinante marcha fúnebre.

Em seguida, Marinetti teria recitado um oração fúnebre, convidando o público a vencer, com a fumaça dos cigarros, o "mau cheiro da putrefação", que exalava do crânio amarelo-esverdiçado. Essa sugestão, com a qual Marinetti antecipa o "teatro para fumantes" de Brecht, já aparecera inscrita em seu *Manifesto do Teatro de Variedade*. Esse tipo de teatro, escreve o autor, "é o único que utiliza a fumaça de charutos e cigarros para fundir a atmosfera do público com o palco. E porque o público coopera assim com a fantasia dos atores, a ação desenvolve-se a um só tempo no palco, nos camarotes e na platéia"[22].

Comparando-se com as descrições anteriores das *serate*, aqui ficam evidenciados mais claramente os aspectos teatrais, articulados segundo uma economia simbólica similar à que sustentará as *performances*, décadas à frente[23]. Trata-se da linguagem concisa das *síntese* que começa a se introduzir, abrindo um caminho mais definidamente cênico para a arte-manifestação futurista.

Também em torno dessa data, 1914, Marinetti introduz em suas intervenções a "declamação dinâmica e sinótica", cujo manifesto virá divulgado a 11 de março de 1916. Nele, Marinetti preconiza um modo de declamação que se opõe diretamente ao modo estático e monótono dos passadistas; uma declamação que envolva o recitador, obrigando-o a utilizar-se de "pernas e braços", bem como a apoiar-se em recursos externos à dicção, como o uso de instrumentos rumorejantes. Para o exercício desse "esporte lírico", como o classificou Marinetti, o declamador deveria "desumanizar totalmente" a voz e o rosto, "metalizar, liquefazer, vegetalizar, petrificar e eletrizar a voz", armar-se de uma gesticulação "geométrica, desenhante e topográfica", servir-se de outros declamadores coadjuvantes e de lousas e instrumentos sonoros "elementares" — como martelos, campainhas, buzinas —, saber ocupar o espaço e deslocar-se pela sala em diferentes ritmos, atuando, enfim, como "um inventor e um criador incansável", para atingir, por meio de todos esses recursos, "o máximo de esplendor geométrico e a máxima sensibilidade numérica"[24]. No texto do próprio manifesto, Marinetti exemplifica com a descrição das duas primeiras "declamações dinâmicas e sinóticas", a de 29/3/1914, na Galeria Sprovieri, e a de 28/4/1914, na Galeria Doré de Londres:

> Declamei dinamicamente e sinoticamente diversos trechos do meu *Zang tumb tumb* (o assédio a Adrianópolis). Sobre a mesa, diante de mim, estavam dispostos um aparelho telefônico, pranchetas e martelos apropriados, que me permitiam imitar as ordens do general turco e o rumorejar da fuzilaria e das metralhadoras.
>
> Em três pontos da sala, estavam preparadas três lousas das quais me aproximava alternadamente, caminhando ou correndo, para desenhar de modo efêmero, com giz, uma analogia. Os ouvintes, voltando-se continuamente para seguir-me em toda minha evolução, participavam, com o corpo aceso de emoção, dos efeitos da violência da batalha descrita com as minhas *parole in libertà*.
>
> Em uma sala distante, estavam dispostos dois grandes tambores, nos quais o pintor Nevinson, que me assistia,

---

[21] Publicado por um anônimo em Lacerba, apud. LAPINI, op. cit. p. 59.

[22] In BERNARDINI, op. cit., p. 121.

[23] Para a relaço entre Futurismo, happenings e performances, cf. GOLDBERG, *Performance Art*; GLUSBERG, *A arte da performance*, e COHEN, *Performance como linguagem*.

[24] La declamazione dinamica e sinottica, in FOSSATI, op. cit., p. 233-8.

> fabricava o ronco dos canhões, sempre que eu assim lho indicasse com sinais telefônicos.
>
> O interesse crescente do público inglês tornou-se frenético entusiasmo quando obtive o máximo dinamismo alternando o canto búlgaro *Sciumi Maritza* com o clarão de minhas imagens e o fragor das artilherias onomatopaicas.

Aqui, como na descrição de *Os funerais do filósofo passadista*, a situação se mostra totalmente diferente das *serate* realizadas nos teatros. O público constitui uma platéia cordata, de aficionados do Futurismo, que reage assertivamente, apoiando o gesto rebelde e criativo.

No conjunto das *serate* e intervenções, esse período configura o cerne mais criativo e mais vital do Futurismo, o momento em que o engendramento de novas formas artísticas e o forjamento de novas relações com o público obedecem a uma busca de práxis artística, que resulta na teatralização das relações:

> Era a mesma equivalência arte-vida, arte-ação, que levava os futuristas a colocarem em contato a atividade criativa com o ambiente e com o comportamento cotidiano e, portanto, a teatralizar a vida, fazendo do teatro seja uma prática social, seja o seu meio mais direto de intervenção para "reinventar o homem e o mundo"[25].

Desse modo, o teatro conquistava o lugar de "modo mais usual de expressão: tudo se tornava espetáculo", para usar os termos de Giovanni Antonucci[26]. No entanto, essa teatralização da vida cotidiana, embora estratégia privilegiada do ativismo futurista, ainda não se refletira em uma produção diretamente teatral. Até o presente, afora dois manifestos teatrais e as experiências dramatúrgicas de Marinetti, o Futurismo não havia apresentado um produto tipicamente seu, que concorresse com as avançadas produções no âmbito da poesia ou das artes plásticas. É com o desenvolvimento do Teatro Sintético que essa teatralização ganha forma artística crítica e substância cênica.

* * *

Em 1915, Marinetti, Settimelli e Bruno Corra lançam o *Manifesto do Teatro Futurista Sintético*[27]. Às vésperas da entrada da Itália no conflito mundial (maio de 1915), a abertura do manifesto é um brado guerreiro

---

[25] LAPINI, op. cit., p. 42.

[26] ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, p. 29.

[27] In BERNARDINI, op. cit., trad. de Maria A. A. Vizotto, p. 179-83. Todas as transcrições a seguir são retiradas dessa versão.

de exaltação ao teatro: "nós acreditamos (...) que não se possa hoje influenciar guerreiristicamente a alma italiana a não ser através do teatro". O teatro proposto — o teatro sintético — tem como primeira característica marcante a compressão do tempo, buscando-se, dessa maneira, adequar a obra dramatúrgica à "sensibilidade futurista, velocíssima e lacônica". Não sem razão, o parâmetro para proposta é a concisão da linguagem do que é seu maior adversário moderno: o cinema.

A primeira característica atribuída ao teatro sintético é a de ser "atécnico". Com isto, os futuristas pretendem desmontar alguns dos alicerces que esteiam a dramaturgia tradicional: o caráter da personagem como resultando do desenrolar da trama, a atribuição de valor apenas àquilo que nasce das normas ilusionistas, a verossimilhança, o predomínio da lógica, o desenvolvimento progressivo da trama para culminar no desenlace, preconizando, por fim, o "dinâmico salto no vazio da criação total, diferente de todos os campos já explorados".

Os atributos seguintes do teatro sintético referem-se a suas qualidades de dinamismo e simultaneidade. O ponto de partida é a improvisação e a consideração do ambiente no qual será apresentada a *sintesi*. A seguir, vêm as qualidades de autonomia, alogicidade e irrealidade. Para os futuristas, eliminado o sentido mimético (fotográfico) da representação, a obra sintética deve ser "autônoma", assemelhando-se "apenas a si mesma". Remetendo aos manifestos do *Teatro de Variedades* e ao *Pesos, Medidas e Preços do Gênio Artístico*[28], os futuristas ressaltam as "duas vitalíssimas correntes da sensibilidade futurista": em primeiro lugar, a "frenética paixão pela vida atual", ou seja, com todos os atributos da modernidade — velocidade, fugacidade e fragmentariedade —, e, segundo, a "moderníssima concepção cerebral" que pressupõe a genialidade do artista a serviço da criação de "expressões sintéticas de energia cerebral que possuam valor absoluto de novidade". O valor da novidade, aqui, cumpre uma função de distanciamento, de modo a preparar o espectador para adequar-se ao novo tempo que, por sua vez, exige dele uma nova sensibilidade: "O teatro futurista saberá exaltar os seus espectadores, isto é, fazê-los esquecer a monotonia da vida cotidiana, jogando-os através de um labirinto de sensações marcadas pela mais exasperada originalidade e combinadas de modo imprevisível".

No rol de conclusões, que encerra o Manifesto, reitera-se a necessidade de desembaraçar-se das amarras técnicas do teatro passadista, faz-se o elogio da inventividade sem freios, da explosão dos limites entre palco e platéia, prevê-se a eliminação de formas e gêneros tradicionais em favor de numerosas novas formas de teatro sintético, e, por fim, pretende-se "criar entre nós e a multidão, através de um contato continuado, uma corrente de confiança sem respeito, a fim de transfundir nos nossos públicos a vivacidade dinâmica de uma nova teatralidade futurista".

---

[28] Ibid., p. 119-26 e 133-40, respectivamente.

Muitos desses princípios do Teatro Sintético já se encontravam esboçados no Manifesto do *Teatro de Variedade*. Nele, Marinetti exalta essa forma de teatro porque "não tem felizmente tradição alguma, nem mestres, nem dogmas, e se nutre da veloz atualidade", além de ser "absolutamente prático, porque se propõe a distrair, a divertir o público com efeitos de comicidade, de excitação erótica e de estupor imaginativo". Para o futurista, dinamismo, ritmo e variedade associam-se aqui ao humor, ao inusitado e à bizarria, imprimindo ao teatro a atualidade moderna de que necessita, ao mesmo tempo dessacralizando aquilo que de solene e sublime se acredita deva ter a arte. Se o Teatro de Variedade é hiperbólico em seu esplendor colorido e exuberante, em seus recordes, em seus riscos — "máxima velocidade, máximo equilibrismo" —, ele é também econômico na organização de seus sintagmas (ou seja, na fusão ou combinação de seus elementos mínimos significantes):

> ... destrói todas as nossas concepções de perspectiva, de proporção, de tempo e de espaço (ex.: portãozinho e cancelo de 30 centímetros de altura, e pelo qual certos contorcionistas americanos passam e repassam, abrindo-os e fechando-os com seriedade, como se não pudessem proceder de outro modo).

A idéia de redução sintética associada à irrupção do inusitado, que regem o novo teatro, encontram-se já ali delineadas, em ousada proposta:

> Prostituir sistematicamente toda a arte clássica sobre o palco, representando por exemplo em uma única noite toda a tragédia grega, francesa, italiana, condensada ou comicamente mesclada (...) Reduzir Shakespeare todo a um só ato.
> — Fazer outro tanto com todos os autores mais venerados.
> — Fazer recitar *Hernani* por atores metidos em sacos até o pescoço. Ensaboar as pranchas do palco, para provocar tombos divertidos no momento mais trágico.

De modo semelhante, as *sintese* obedecem a esse mesmo parâmetro de linguagem cênica. A *sintesi* é redução a uma unidade mínima, segundo um princípio de economia que busca delimitar e concentrar-se na idéia fundamental. Assim, por exemplo, em *Detonação* (*Detonazione*), de Francesco Cangiullo[29], o rótulo "síntese de todo o teatro moderno" é quase tão extenso quanto a própria *sintesi*:

> Palco vazio e silencioso. Após um minuto, um estampido de revólver.
> Após um minuto... Telão

As *sintese* são, portanto, em primeiro lugar, a explosão da forma tradicional: desordenação de tempo/espaço, mediante o uso da simultaneidade e da compenetração; esvaziamento da tensão dramática — reduzindo a trama a seu núcleo anedótico, por exemplo —, ou, ao contrário, criação de uma tensão de tipo especial, como na animação de objetos; eliminação da relação dialógica; aplicação, na cena, de um redutor de campo de visão, imitando a mediação da objetiva cinematográfica, como nas "vitrines", além de todos os achados que comprometem a logicidade dramática e as técnicas cênicas tradicionais. Nesse sentido, as *sintese* são provocadoras, pois exigem do espectador um esforço de captação de um código inédito, ao mesmo tempo que o obrigam a renunciar a padrões consagrados de dramaturgia e cena. Até por sua dimensão reduzida, elas favorecem a imagem de serem tijolos no corpo da construção da nova arte, que é também o novo tempo e a nova sociedade (a articracia).

O espírito que anima as *sintese* é o próprio jogo teatral, as possibilidades de relacionar-se ludicamente com os elementos da linguagem cênica e com a relação palco-platéia. Em *Ato Negativo* (*Atto Negativo*), de Bruno Corra e Settimelli:

> (Entra um senhor, atarefado, preocupado, tira o sobretudo e o chapéu, passeia furibundo dizendo):
> Uma coisa fantástica! Incrível!
> (Volta-se para o público, irrita-se ao vê-lo , depois, chegando até o proscênio, categórico) — Eu... não tenho nada a lhes dizer!... Baixem as cortinas!
> Telão

A referência metalingüística está quase o tempo todo presente, necessariamente, devido a essa proposta basilar do Teatro Sintético de desmontar os artifícios tradicionais do teatro. Mesmo onde aparentemente se fala do homem e das relações humanas, é a crítica ao teatro ilusionista que está presente, como em *Alteração de caráter* (*Alternazione di carattere*), de Arnaldo Corradini e Bruno Corra, que tem por alvo, justamente, o desprezo pelos "leitmotiven do amor e do triângulo do adultério" preconizado pelo *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas*:

> MARIDO — Não! É inútil! É o momento de terminar! Não me enganarás mais porque te abandonarei imediatamente!
> MULHER — (chorando) Não, Carlos, não!... volte aqui... volte aqui... me escute...

---

[29] *Sipario*, 22(269):92. Todas as *sintese* a seguir foram publicadas nessa edição.

> MARIDO — (chorando ternamente) perdoe-me, Roseta!... perdoe-me...
>
> MULHER — (enfurecida) — Por Deus! se não parar com esse sentimentalismo inoportuno, eu o esbofetearei...
>
> MARIDO — (no auge da fúria) — Basta!... ou eu te atiro pela janela...
>
> MULHER — Amor! Amor! como, quanto eu te amo!... a ternura me comprime o coração... faça-me novamente tuas deliciosas censuras...
>
> MARIDO — Ah! Roseta... Roseta!... amor meu infinito...
>
> MULHER — (exasperada) — Se o repetires ainda uma vez, eu peço o divórcio!... precisamente, o divórcio!
>
> MARIDO — (explodindo) Ah! desgraçada!... vá embora!... vá embora... vá embora!...
>
> MULHER — Jamais te amei tão suavemente!
>
> MARIDO — Ah! Roseta! Roseta!...
>
> MULHER — Basta!... (e dá-lhe um tapa)
>
> MARIDO — Basta digo eu (e lhe dá dois tapas)
>
> MULHER — (languidíssima) — Dê-me teus lábios! dê-me teus lábios...
>
> MARIDO — Ei-los, tesouro!
>
> Telão

Nessas *sintese*, em que predomina o jogo da linguagem, o tema nasce do próprio jogo, ou como pura expressão de inventividade, de busca de soluções originais. Assim sendo, elas não se prestam, a rigor, como veículo de "conteúdos", diferentemente dos esquetes de agitprop do teatro engajado, cujo ponto de partida era a mensagem a ser transmitida.

No entanto, mesmo obedecendo a suas características, há *sintese* que foram portadoras de uma intenção mais declaradamente política, em especial como instrumento de exaltação à participação na guerra. Este é o caso de quatro *sintese* de Marinetti: *A detenção* (*L'arresto*), *Os vasos comunicantes* (*Vasi comunicanti*), *O quarto do oficial* (*La camera dell'ufficiale*) e *O soldado distante* (*Il soldato lontano*)[30]. Ainda que mantenham a situação de guerra como presença comum, as peças diferem entre si quanto ao tratamento. Em *O soldado distante*, há mesmo um toque expressionista. Em uma sala de uma casa humilde, uma velha, uma jovem e um rapaz estão sentados à mesa, em atitudes de faina rotineira: as mulheres costuram e o rapaz parece fazer a corte à jovem, que não lhe presta atenção. No outro canto da mesa, está sentado o soldado, mas ninguém lhe nota a presença, como se não estivesse ali. Um breve diálogo nos faz saber que o soldado, filho da velha e primo (e provavelmente noivo) da moça, está na frente de batalha. De súbito, um grito longínquo irrompe na cena pacata: "Savoooia!!!"[31]. Os parentes ficam petrificados, horrorizados, e, simultaneamente, "no momento no qual explode o grito longínquo, o soldado escancara a boca".

Das *sintese* marinetianas, esta é uma das que possuem estrutura mais simples e de certa forma tradicional, ainda que apoiada nos recursos da simultaneidade e da compenetração. Como em *O quarto do oficial*, há aqui forte apelo emocional, que indica uma intenção de comprometimento com a visão política pró-engajamento do autor. Já em *Os vasos comunicantes*, Marinetti lança mão dos mesmos recursos da simultaneidade e compenetração, mas aqui de maneira concreta, dividindo o palco em três ambientes: um velório, uma calçada de cantina e as trincheiras. Um ladrão faz a ponte entre o primeiro e o segundo ambientes, fugindo do velório e indo sentar-se à mesa da calçada com uma jovem. Um batalhão de soldados que passa engaja-o na luta que, das trincheiras, avança sobre o primeiro e depois sobre o segundo cenário, para, no final, todos morrerem fuzilados no extremo do palco.

Em *O quarto do oficial* não há atores em cena, apenas personagens que se insinuam através de sombras. Toda sugestão da cena é dada pela iluminação e trilha sonora, numa linguagem indicial francamente cinematográfica.

> Noite de verão. Quarto escuro, no qual não se distinguem os móveis. Janela ao fundo, de frente para os espectadores, aberta sobre uma paisagem de montanha com clarão estelar. Diante da janela passa, duas ou três vezes, a breves intervalos, a baioneta de uma sentinela que passeia, fora, sob a janela.
>
> Na montanha que se vê da janela, palpita, apaga-se, reacende e palpita de novo um pequeno, distante, sinal de luz. No quarto, à direita, adivinha-se uma porta, sob a qual se filtra uma réstia de luz. Detrás desta porta, ou seja, no quarto contíguo, ouve-se o tamborilar de uma máquina de escrever, um frufru de folhear de papéis e, alternativamente, um passo pesado e um passo ligeiro. Sente-se também um longínquo rosnar de canhoneio e, por duas vezes, a voz indistinta de um megafone.
>
> De repente, soa no quarto um telefone de campanha, que se entrevê no escuro, sobre um móvel. Ninguém responde. Depois, silêncio, durante o qual se vê palpitar vivo o sinal de luz.

---

[30] Estas *sintese* foram publicadas em CALENDOLI, *Teatro F. T. Marinetti*, vol. II.

[31] Nome da casa real italiana.

> Após alguns segundos, no quarto contíguo, rumores de passos precipitados e bater de porta. Em seguida, de novo, silêncio absoluto e, depois de alguns segundos, explosão de granada, fragorosíssima, no quarto contíguo, do qual se ouve ruir o teto. A porta se escancara, violentamente, e da abertura imprevista irrompe no quarto um feixe de luz vívida, que ilumina, ao mesmo tempo, distintamente, as seguintes coisas: uma cama de campanha (de lona) desfeita; sobre a cama, aos pés, um pacote de medicamentos; sobre o travesseiro, uma carta feminina e uma fotografia; ao lado da cama, no lugar do criado-mudo, um baú de oficial, com cantoneiras de ferro, sobre o qual se vê um revólver e uma agenda aberta; diante do baú, no chão, um par de botas ferradas, ao lado do qual jaz um jaquetão de inverno com monograma elegantemente bordado.

Como é fácil de se notar, a linguagem cinematográfica inspira francamente esta *sintese*, com a iluminação buscando o efeito do enquadramento e, juntamente com a trilha sonora, a sugestão do clima. Trata-se de efeito de muito difícil execução cênica, pois pretende uma proximidade intimista com o espectador que apenas em um teatro de câmara poder-se-ia, talvez, ter condições de alcançar. Como *O soldado distante*, esta peça constitui um "intervalo emocional" na tradição ilógica, burlona e *nonsense* das *sintese*, um dos poucos momentos de lirismo e sentimentalismo da obra marinettiana, excluídas suas peças de maior fôlego (principalmente as do período de *Os Prisioneiros*).

Em *A detenção*, Marinetti retoma o componente de metateatro. No palco, encontra-se um pequeno teatro, com fileiras repletas de espectadores e uma pequena cena ao fundo. Os espectadores, em gala, conversam entre si acerca do espetáculo que vai começar e de seus protagonistas.

> PRIMEIRO ESPECTADOR — (para seu vizinho) Interessantíssimo... Você verá... Todos os atores estiveram em combate. Até mesmo o autor... Estão voltando da frente de batalha. Será emocionante! Uma execução... — como direi?... — vivida! O papel do Capitão será apresentado por um pintor célebre... O pintor... Esqueci o nome. Foi ferido e condecorado... (Pausa) Que público magnífico!
>
> SEGUNDO ESPECTADOR — Eis a senhora mais elegante de Milão.
>
> PRIMEIRO ESPECTADOR — Qual delas? Ah, sim!... Não sabe? É a amante do pintor ao qual me referia.

Os dois espectadores prosseguem tecendo comentários sobre os presentes: na platéia encontra-se um jovem filósofo que escreveu, oportunisticamente, um livro pacifista, de modo a prevenir que a guerra não pudesse "perturbá-lo em seu estúdio...". Estão também presentes alguns críticos, um dos quais "após haver gritado pela intervenção", sustenta que o gênio deve permanecer comodamente em casa, deixando que os imbecis partam para a morte na frente de batalha. Há também um "tradutor de Nietzsche", que, antes, gabava-se de seu vigor e que, agora, "fala de sua impotência física, que naturalmente o impede de partir!". Por fim, começa a função. No palco, em clima de guerra, uma tropa de montanha prepara uma trincheira. Da platéia, os espectadores comentam a cena;

> UM DOS CRÍTICOS — Absurdo! Não se fala nesse tom aos soldados!... E colocar uma metralhadora no ângulo agudo da trincheira... Que estupidez!

O primeiro espectador protesta, censurando as opiniões dos críticos que, no entanto, continuam fazendo suas observações a respeito das cenas, até que o Capitão da tropa reaja com violência e, dirigindo-se ao público, incita os críticos a subirem no palco e realizarem a seu modo a cena. Seguido por seus soldados, ele obriga os críticos a montarem no palco, onde se perfilam trêmulos e apalermados. Os soldados, então, instalam-se na platéia. O capitão, acidentalmente, dispara seu fuzil e mata um dos críticos. Confusão na sala. Entra um delegado e alguns policiais.

> O DELEGADO — Onde está o assassino?
>
> OS ESPECTADORES — Eis ali! É um Crítico!... É ele! É um Crítico!
>
> O DELEGADO — (aos policiais) Prendam-no!
>
> O POLICIAL — Mas como? Já é um cadáver!...
>
> O CAPITÃO — Prendam já o seu fedor, que sobrevive!
>
> Telão

Pode-se adivinhar a presença do próprio Marinetti na pele do pintor[32]; porém, mais do que essa referência, o que nos interessa aqui é a associação que faz Marinetti entre a covardia, o "reacionarismo" antibelicista e a função da crítica (e, de quebra, dos intelectuais). Desse modo, na peça unem-se a exaltação da guerra, o ufanismo patriótico e a crítica ao sistema artístico, conciliando todos esses elementos numa mesma figura emblemática do crítico. Por trás dessa *sintese* anedótica e irreverente, quase farsesca, há um claro raciocínio silogístico: todos os comprometidos com as velhas estruturas passadistas são antipatrióticos. Marinetti realiza, aqui, uma efetiva síntese entre o compromisso ideológico e o projeto estético.

---

[32] Cangiullo relata que Marinetti teria, por sete anos, mantido relações com uma "bela senhora de Milão, elegante, jovem e rica"; Entrevista, in LAMBIASE & NAZZARO, *Marinetti entre los futuristas*, p. 79. Além do mais, era comum que os futuristas fossem mencionados ou aparecessem diretamente em cena como personagens.

A arte não é coisa séria

Dadá é tudo e é nada. Dadá é, antes de tudo, desconcertante. Mestres do verbo fácil, os dadaístas vociferavam com humorosa ironia e agressividade contra toda ordem estabelecida. "O pensamento se faz na boca", dizia Tzara[33]. No confronto com o cotidiano, no modo de ser e agir de seus integrantes, a virulência verbal de Dadá tomou formas concretas. A presença, no interior do movimento, de muitas personalidades extravagantes, descentralizando os focos de ação e multiplicando as possibilidades de escândalos — diferentemente da hegemonia marinettiana do Futurismo — fez que Dadá conquistasse rapidamente uma reputação de insidiosa rebeldia. À margem das intervenções programadas pelo grupo, a fama do movimento se fazia mais sólida pelo acréscimo de irreverências e atitudes escandalosas perpetradas pelos indivíduos isolados que, coerentes com os princípios anarquizantes de Dadá, pautavam suas existências cotidianas por um princípio de natural insociabilidade.

É o caso dos demasiados gestos polêmicos de Johannes Baader. O *Oberdada*, como era chamado, foi uma das personalidades mais vibrantes do Dadá berlinense. Considerado insano pela polícia, fundou uma Sociedade Anônima do Cristo, acreditando-se filho de Deus revivido, e, nessa condição, pautou sua vida por atos blasfemos, como o de interromper um sermão na Catedral de Berlim para, em termos irreverenciosos, proclamar que os ali presentes "ridicularizavam Jesus"[34].

No plano político suas ações não foram menos polêmicas. Lançou-se candidato à Presidência da nova república que nascia em Weimar, em 1919, criando uma grande confusão, ao invadir uma sessão da Assembléia para distribuir seu panfleto *O cadáver verde sobre o cavalo branco dadá*, no qual se submetia ao plebiscito popular e prometia "ordem, liberdade e a distribuição de pão"[35].

---

[33] Dada Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo, in TZARA, *Siete manifiestos Dada*, p. 45.

[34] Baitello relata da seguinte maneira o ocorrido: "... no momento em que o pregador Dryander iniciava o sermão, Baader o interrompe e diz alto: Um momento! Eu lhe pergunto: o que significa Jesus Cristo? O senhor está pouco ligando para ele". Em nota o autor explica o duplo sentido da frase *Er ist Ihnen Wurst* (Ele não tem a menor importância para o senhor), pois o sentido literal de *Wurst* é lingüiça, o que daria "Ele (Cristo) é lingüiça"; BAITELLO, *Dada Berlim Desmontagem*, p. 80. Cf. também RICHTER, *Historia del Dadaísmo*, p. 135.

Outro episódio que exemplifica o espírito político-anarquista do Dadá berlinense envolvendo, desta feita, Baader e Hausmann, foi o projeto (malogrado) de instauração de uma República dadá em Nikolassee. Os dois dadaístas, no relato de Hausmann sob iniciativa deste, pretenderam tomar a Prefeitura daquele bairro berlinense por meio de uma escaramuça, para provar "como se fundam repúblicas sem violência, sem derramamento de sangue, com nada senão uma máquina de escrever"[36]. Depois de escolherem, na lista telefônica, alguns nomes de cidadãos para os quais estabeleceram tributos, os dois dadaístas redigiram os decretos da "nova república", a ser instaurada a 1.º de abril de 1919, que previa a suspensão do tráfego ferroviário na região, a obrigatoriedade de ser dado o alarme no corpo de bombeiros e a cobrança das multas àqueles arrolados na lista: "Como proprietários de mansões, eles têm que ser declarados cidadãos nocivos e deverão ser atirados na cadeia em caso de resistência". Isso feito, segundo Hausmann, eles traçaram o plano de ação:

> No dia 1.º de abril, à noitinha, às 15 para as 6, aparecemos, você e eu, em Nikolassee, colocamos nossos decretos em muros e árvores e vamos direto à prefeitura. Lá exigimos falar com o Prefeito e declaramos a ele:
>
> Prezado senhor, declaramos Nikolassee como República independente. Transmita-nos o poder, entregue-nos o caixa e ordene aos funcionários que sigam somente nossas ordens. Lá fora encontram-se dois mil soldados com fuzis e granadas de mão. Qualquer resistência é inútil.
>
> É claro que estaremos sozinhos, mas você vai ver que pega.
>
> Baader estava muito entusiasmado.[37]

Como Baader não guardou segredo, o projeto ruiu antes de ser colocado em prática, mas Hausmann afirma que, por precaução, as autoridades de Nikolassee, informadas do plano, solicitaram reforço policial para o dia estipulado.

Outra personalidade polêmica que perpetrou atos de evidente conotação política e que encontrou espaço de expansão no interior do movimento, ainda que por curto período, foi Franz Jung. Este dadaísta *avant la lettre* foi responsável pela espetacular doação, à Rússia, de um cargueiro, que ele seqüestrou pessoalmente durante uma viagem[38].

---

[35] HAUSMANN, *Courrier Dada*, p. 77.

[36] Apud BAITELLO, op. cit., p. 54-5.

[37] Ibid., p. 55; cf. também HAUSMANN, op. cit., p. 86-7.

Toda essa irreverência anárquica não facilitou aos dadaístas um engajamento conseqüente. Contrapondo a carreira política de Marinetti à de Baader, passamos do comprometimento ideológico à paródia do poder. Um e outro caso têm em sua base uma megalomania e uma consciência delirante, com a diferença de que, no caso futurista, as instituições políticas eram levadas mais a sério. Como afirma Norval Baitello:

> O papel da paródia, um dos instrumentos mais efetivos do estranhamento e portanto de revisão de um objeto, é assumido não por um dizer, mas por um fazer análogo. As ações políticas da República são análogas às ações "político-dadaístas" e estas encarnam com muito maior efetividade o papel da negação, da destruição, da descrença nas ações políticas da República (...) Dadá estranha (distancia, torna esquisita) a ação política da República, mostrando que também ela é Dadaísta e portanto mentira, ficção, só que não assumida, não consciente de seu grau de inverdade, insinceridade[39].

Trata-se de uma atitude que, fiel ao princípio do caos, constrói a crítica ao sistema desvendando seus mecanismos de poder, ressaltando, para utilizar os termos de Bergson, a *moldura* de convenções que enquadra o exercício da atividade política profissional[40], apontando, assim, para o efetivo divórcio entre as instituições políticas e as reais necessidades do social. No caso do Futurismo, a inserção política de seus integrantes aceitou essa moldura e questionou-a em seus próprios termos — opondo-se, por exemplo, a determinados itens programáticos —, porém nunca questionando-a como instituição. Dadá, ao contrário, nega o estatuto político e rejeita qualquer possibilidade de levá-lo a sério, tomando o governo e suas instituições como motivo central de blague, muitas vezes arriscando, com sua irreverência, a própria pele, como no exemplo de Baader que afrontou o próprio Hitler, por carta, em 1943. Nela, o "Presidente do Globo Terrestre e do Universo", como se assina, critica o ditador por condenar "injustamente meu Dadaísmo" e acusa o Ministério da Instrução Popular e Propaganda de ser ineficiente[41].

---

[38] Esse fato teria ocorrido em 1923 e, apesar de as autoridades soviéticas não terem aceito o "presente", devolvendo-o à Alemanha, Jung foi festejado por seu feito. Cf. RICHTER, op. cit., p. 141; BAITELLO, op. cit., p. 72-3.

[39] BAITELLO, op. cit., p. 102.

[40] BERGSON, *O Riso*, p. 141.

[41] BAITELLO, op. cit., p. 105.

■ ■ ■

A lassidão ética de Dadá combinava perfeitamente com essas personalidades excêntricas que, em seu dia-a-dia, mostravam-se transgressores conscientes das convenções sociais. Mesmo sem realizar eventualmente proezas de grande porte, os dadaístas buscavam viver de acordo com o que pregavam: nada possuía tão alto valor que justificasse qualquer freio na agressividade e no humor ferino com que atuavam. Assim, Grosz andava pelas ruas fantasiado de Morte e Benjamin Péret podia interromper calmamente seu passeio pela calçada para ofender e cuspir num padre a quem nunca havia encontrado antes em sua vida.

Essa mesma associação de princípios e comportamentos a-éticos dominou a prática do movimento em suas interferências no campo artístico. Havia uma dupla intenção de atingir a inércia do público e dar vazão a essa energia exuberante que caracterizava, desde seu primeiro momento — e cerne de sua própria natureza —, o movimento.

Desvinculados de um empenho de produção artística, e descompromissados com a defesa nacionalista, os dadás pretenderam dedicar-se exclusivamente à atividade intervencionista e provocadora, afirmando-a como um fim em si mesma. A exemplo do Futurismo, e ainda que de forma menos intensa que ali, os manifestos, as intervenções na imprensa, as manifestações em sítios públicos e teatros aconteceram como prática sistemática e foram, de maneira geral, sua principal atividade coletiva.

Ressalvadas as diferenças, em comprometimento político, com relação ao Futurismo, os métodos e táticas de ambos os movimentos estiveram bastante próximos. Também Dadá explorou ao extremo as possibilidades de expansão por meio da imprensa e de todas as possibilidades de contato com o público mediante a palavra publicitária (ainda que sem a riqueza dos recursos gráficos futuristas). A cada manifestação, a imprensa ordinária recebia — embora nem sempre assimilasse de bom grado — enxurradas de panfletos e incitações que garantiam, invariavelmente, grande afluxo de público a suas manifestações. Mas, no jogo da ação pela ação, fiéis ao princípio de que tudo é nada, no meio desses comunicados, incluíam-se também notícias falsas, pequenas "mistificações", no dizer de Richter[42], que favoreciam o clima de confusão e aumentavam a chance de ampliar o escândalo.

Esse procedimento teve início ainda em Zurique, onde, por exemplo, fizeram divulgar a notícia de um duelo que supostamente teria ocorrido entre Tzara e Arp. Arrolado como testemunha do confronto forjado estaria um conhecido e respeitado poeta suíço, J. C. Heer, que, tão logo inteirado do noticiário, se apressou em desmentir sua participação, alegando, também, estar ausente de Zurique na data mencionada. Os dadaístas, por sua vez, fizeram publicar uma segunda nota, segundo a qual, além de dar conhecimento ao público de que não teria havido nenhuma baixa no duelo, confirmavam a presença de Heer, usando o depoimento de duas "testemunhas" que declaravam compreender o escrúpulo do referido senhor em ver-se publicamente envolvido em tal evento.

---

[42] RICHTER, op. cit., p. 71.

Essa prática seguiu sendo aplicada também em Berlim e Paris. O *Journal du peuple*, de fevereiro de 1920, por exemplo, estampava a notícia de que Charles Chaplin estaria em Paris a convite dos dadaístas e que teria aderido ao movimento, fazendo eco às adesões de outras importantes personalidades como "Gabrielle d'Annunzio, Henri Bergson e o Príncipe de Mônaco"[43].

Procedimentos como esses não apresentavam maiores conseqüências a não ser criar certo movimento na superfície das já agitadas águas da vida cultural parisiense. Isso exigia dos dadaístas grande empenho para garantir uma renovação incessante de seus achados inventivos. A "teatralidade embutida no cotidiano" desses agitadores fornecia-lhes uma chave preciosa para o engendramento de novas provocações. Sem nenhum respeito pelo teatro em particular — para uma produção dramatúrgica ou cênica que apontasse para um novo caminho, como pretendeu o Futurismo — são as formas prototeatrais que, a princípio, predominam nos programas das matinês e exposições. Comportamentos bizarros, situações-surpresa, jogos de provocação são todos irrupções de teatralidade que definem o tom das intervenções dadaístas. Na reação da crítica — neste exemplo, à exposição de Max Ernst em Paris, em maio de 1922 —, temos uma possível idéia do que seria a recepção desses eventos pelos espectadores desavisados:

> Com o mau gosto que os caracteriza, os dadás, desta vez, apelaram para o recurso do assombro. A cena aconteceu no subterrâneo, com todas as luzes apagadas no interior da galeria, e por um alçapão subiam gemidos de partir a alma e o murmúrio de uma discussão da qual não pudemos captar senão alguns trechos:
>
> Uma palavra a mais e te traremos o silogismo. — O poema é uma asfixia. — Nas disputas da inteligência, é sempre a mulher nua que ganha. — Um jogo de bilhar instalado nos intestinos do cardeal. Etc... Etc...

---

[43] Apud SANOUILLET, *Dada à Paris*, tomo I, p. 153.

> Os dadás, sem gravata e calçando luvas brancas, passavam e repassavam. André Breton mastigava palitos de fósforo, Georges Ribbemont-Dessaignes gritava a todo momento: "Chove sobre um crânio". Aragon miava, Philippe Soupault brincava de esconde-esconde com Tristan Tzara, enquanto Benjamin Péret e Charchoune davam-se as mãos a todo instante. Na soleira da porta (onde se encontrava pendurado um manequim de sorriso enigmático), Jacques Rigaut contava em voz alta os automóveis e as pérolas dos visitantes[44].

Em Paris, as manifestações dadaístas alcançam sua forma mais completa. Já exercitadas pelas experiências anteriores, a organização do "Festival Dadá" ocorrido na Sala Gaveau, em 26 de maio de 1920, o melhor e "mais movimentado da história de Dadá", na descrição de Sanouillet, reuniu todos os procedimentos de agitação e escândalo que fizeram a fama do movimento, a começar pelas frases de efeito usadas para propagandear o evento nas ruas — por meio de placas carregadas por homens-sanduíches —, e a nota saída na imprensa:

> Fato inaudito, todos os dadaístas se farão raspar a cabeça em público. Haverá outras atrações: pugilato sem dor, apresentação de um ilusionista dadá, um verdadeiro rastaqüera, uma vasta ópera, música sodomita, uma sinfonia a vinte vozes, uma dança imóvel, duas peças de teatro, manifestos, poemas. Finalmente, conheceremos o sexo de Dadá[45].

O número de ilusionismo, a cargo do "mágico" Philippe Soupault, foi, na verdade, um jogo de provocação e de comunicação com a platéia. O dadaísta, disfarçado de negro, vestindo roupão e segurando uma faca, retirava balões inflados de um baú, nos quais constavam nomes de personalidades e políticos. Ele, então, estourava um dos balões, inscrito com o nome de Jean Cocteau. A platéia, "feliz com esse novo jogo de massacre, esmerava-se em explodir os outros"[46].

Do mesmo modo, em seu número de "dança imóvel", Ribemont-Dessaignes, metido dentro de um funil, nada mais fez do que "servir de alvo aos projéteis" disparados pelos espectadores. Outro número dos mais festejados da noite foi "O Sexo de Dadá", representado por um grande cilindro de papel branco apoiado sobre dois balões que, sob o calor do ambiente e para vexame dos dadaístas, em pouco tempo estavam completamente murchos[47].

---

[44] Ibid., p. 250-1.

[45] Ibid., p. 173.

[46] Ibid., p. 176. Jean Cocteau não contava com a simpatia dos dadaístas, em especial de Breton, que lhe fazia oposição direta.

[47] Ibid., p. 176.

Os próprios manifestos davam margem a dramatizações, valendo-se de sua linguagem provocatória. Para o evento de 27 de março de 1920, no Théâtre de l'OEuvre, comemorando o aniversário da histórica montagem de *Ubu*, de Jarry, foi apresentado o *Manifesto canibal na obscuridade*, de Picabia, na leitura de Breton, com acompanhamento ao piano.

Esse manifesto de Picabia mantém a tradição de todos os manifestos dadaístas, ou seja, a afirmação pela negação e a diluição da assertividade na dúvida e na contradição. O *Manifesto canibal* não propõe nada e constitui-se em peça de clara provocação ao público, assentado em termos marcadamente prepotentes: "Vocês são acusados, levantem-se. O orador somente pode falar com vocês se estiverem de pé". Dadá é, como sempre, o principal centro em torno do qual se constrói o discurso. Neste texto, a afirmação de Dadá, "que representa a vida", faz-se por meio de um jogo de oposições, que erige os espectadores em depositários da morte e instrumentos dela:

> Que fazem aí agarrados uns nos outros como ostras sérias? — Porque vocês são sérios, não é mesmo?
>
> Sérios, sérios, sérios até a morte.
>
> A morte é uma coisa séria, não é mesmo?
>
> Cada qual morre como um herói ou como um idiota, o que vem a ser o mesmo.
>
> A única palavra que não é efêmera é a palavra morte.
>
> Vocês apreciam a morte para os outros.
>
> Matem-nos, matem-nos, matem-nos.

Além de achincalhar com a seriedade e o heroísmo, o manifesto constrói uma cadeia de analogias que assimila a essa mesma escala de valores burgueses corrompidos o dinheiro, Deus, a família e a honra, resolvendo o discurso em agressiva e delirante ofensa: "A honra se compra e se vende como o cu. O cu, o cu representa a vida, representa a vida como as batatas fritas e todos vocês que são sérios fedem pior que a merda de vaca". No trecho final, ocorre o momento de afirmação-negação de Dadá, reassegurando a destruição dos valores burgueses — suas esperanças, seus paraísos, ídolos, políticos, heróis, artistas, religiões —, equiparados ao Nada-Dadá, e acirrando a ira e desvendando a hipocrisia da platéia (e a sua própria!): "Vaiem, vaiem, arrebentem-me a cara (...) Dentro de três meses, meus amigos e eu lhes venderemos nossos quadros por um punhado de francos"[48].

No Festival da Sala Gaveau foi encenado outro manifesto de Picabia, o *Festival-manifesto-presbita*, mais uma vez a cargo de Breton, coadjuvado por Henri Houry. Trata-se de manifesto de estrutura dialógica, uma conversa entre um orador e um espectador, este idealizado como um idiota hipócrita. A cena tem início com uma referência ao manifesto anterior e introduz de imediato o tom provocatório:

---

[48] PICABIA, Manifesto Canibal, in MORTEO & SIMONIS, *Teatro Dada*, p. 119-20.

> ORADOR — Disse-lhes em meu último manifesto canibal que o cu representa a vida como as batatas fritas e se vende como a honra? Pois bem, esta noite é um prato cheio; vejam como está repleta a sala.
>
> ESPECTADOR — Já começamos de novo com as baixarias e as obscenidades? Não é capaz de se expressar em francês?

Esse apelo à nacionalidade e, ao mesmo tempo, à estrutura lógica da língua, associado à questão da obscenidade são o mote de todo o manifesto, cujo centro, uma vez mais, é o próprio Dadá. O espectador lança mão da frase feita — "A vida é o belo" — como tentativa de impor os termos da conversa, mas o orador desvenda por detrás dessa afirmação aquilo que de fato é "belo" para o burguês: "um belo casamento ou um belo dote, que é o mesmo, ou uma bela vitória que se consegue à força de carne podre". À tentativa de o espectador retirar-se do embate, o Orador desfecha seu golpe mais baixo: o espectador usa saias, seu sexo é falso como os cabelos e os dentes, e tem um olho de vidro, "o único que me encara francamente...". O diálogo a seguir prepara o elogio de Dadá, por meio de um curioso exercício de raciocínio que, bem à maneira dadaísta, afirma pela negação:

> ESPECTADOR — Cavalheiro, vou embora, e, além do mais, não uso saia, sou homem!
>
> ORADOR — Oh!, calças ou saia, dá no mesmo; o único que muda é o sexo, mas o teu e o de teus iguais não pode mudar já que é falso.
>
> ESPECTADOR — Mas nada é falso, pelo menos segundo uma das teorias que inventaram vocês.
>
> ORADOR — Tem razão, nada é falso...
>
> ESPECTADOR — A imitação, creio eu...
>
> ORADOR — A imitação é autêntica, um jardim de celulóide é verdadeiro, um papagaio de cristal de roca é verdadeiro, um carneiro de níquel é verdadeiro.
>
> ESPECTADOR — Não vai me dizer que DADÁ é verdadeiro?
>
> ORADOR — DADÁ está falando com você, é tudo, abarca tudo, pertence a todas as religiões, não pode ser vitória nem derrota, vive no espaço e não no tempo...[49]

---

[49] Ibid., p. 124.

Esse manifesto metateatral se encerra com uma solução que já aparecera no Futurismo e que é a mais adequada à fórmula *tudo* = *nada* do Dadá: o Espectador dispara um tiro contra o Orador. Nesse final autoimolatório reside, talvez, a maior provocação de Dadá, à medida que propõe, explicitamente, a impossibilidade de conciliação entre palco e platéia, trincheiras inimigas definitivamente isoladas pelo fosso das idéias. Essa ruptura mais do que simbólica é a garantia do sucesso de Dadá e, nesse sentido, o evento na Sala Gaveau foi um grande êxito. Segundo os depoimentos, ali o público teve um papel ativo desde o início, repetindo o comportamento das platéias italianas na prática de arremesso de projéteis ao palco (com a diferença de que, aqui, a macarronada "à Cangiullo" foi substituída por bistecas e milanesas, adquiridas nos açougues do bairro).

■ ■ ■

A presença privilegiada da teatralidade no cotidiano ativista de Dadá haveria de conduzir necessariamente ao desenvolvimento de peças curtas e esquetes, embora estas permaneçam sempre no viés das manifestações e como parte integrante dela — a exemplo das *sintese* futuristas — sem que pretendam ocupar um espaço específico no seio das produções teatrais ordinárias. Elas estão presentes desde Berlim, fortemente influenciadas pela convivência nos cabarés e, diferentemente de seu desenvolvimento posterior, insufladas por um teor político mais explícito, como é o caso do teatro de marionetes de Mehring — *Simplesmente clássico! — Uma Oréstia com final feliz* —, apresentado no cabaré de Reinhardt, em dezembro de 1919, no corpo de um programa que incluía diversas outras atrações. Utilizando bonecos desenhados por Grosz e produzidos por Heartfield e Waldemar Hecker, Mehring lança mão da sátira para espicaçar a jovem república weimariana, parodiando, por sua vez, a grande produção da obra esquiliana levada a cabo pelo próprio Reinhard, naquele mesmo ano.

As personagens-marionetes compunham, pelo traço ferino de Grosz, o contexto da sátira: Agamenon estava caracterizado como um general, Clitemnestra como uma bailarina de cabaré, Egisto era Ebert, um "presidente democrata", Orestes, um "oficial do *freikorps* ático" e Eletra, uma mocinha do Exército da Salvação[50]. O texto empregava a linguagem descontraída e irreverente do cabaré e, na apresentação, era intercalado por canções e projeção de filme.

---

[50] GORDON, Dada Berlin, *The Drama Review*, *18*(2):122.

PRESIDENTE EGISTO — (preparando sua toalete matinal, enquanto treina box num saco de areia)
Senhoras e senhores! É tão fácil rir.
Mas faça, faça melhor que isso!
Afinal, vocês já dirigiram um país?
(começa a golpear mais forte)
Oh, às vezes eles te acertam pela esquerda,
E, depois, vem um gancho pela direita
Então, sai tudo nas manchetes dos jornais pela manhã.
Suas janelas são quebradas; seu nome salpicado de lama.
(...) Durma seguro de que eles usarão seu nome em alguma canção maluca!
Mas, abrace os intelectuais tagarelas em paz e silêncio,
E imediatamente os fanáticos dadás começam seus tumultos.
Oh! Nem mesmo posso me permitir parecer estúpido,
Tropeçando nesses tornozelos aristocráticos e jarras de cocaína.
(...) Nunca, nunca, meu amigo,
Conte com a bondade da raça humana![51]

A linguagem ágil do cabaré prestava-se perfeitamente à crítica satírica, elaborada no calor do momento, sobre as mazelas políticas e, no caso alemão, esse veio vai influenciar posteriormente tanto o teatro de agitação e propaganda de meados da década de 20, quanto o teatro político de Brecht e Piscator[52]. Este último, também, esteve envolvido diretamente nas teatralizações dadaístas. Estas, muitas vezes, assumiam formas que eram pouco mais do que brincadeiras improvisadas:

> Começamos um esquete de Huelsenbeck denominada "Agência de Propaganda Dadá-Bumbum". Depois de algumas frases, o chefe exigia um certo registrador. Este chefe, com dois telefones na escrivaninha, era representado por Huelsenbeck, e o auxiliar do escritório, por Erwin Piscator. Este buscou uma escada, subiu, mas ficou sentado lá em cima, diante das prateleiras com os registradores e chamou: "Pare com esta bobageira, Richard". O chefe não entendeu, naturalmente, o que ocorria ao servente. "Como é, vem logo? Eu preciso dos processos", rangeu. E Piscator: "Você parece

---

[51] *The Drama Review*, *18*(2):131.

[52] No próprio esquete de Mehring, testemunhamos a presença de procedimentos que aparecerão, mais tarde, na produção desses dois diretores: a interrupção da cena para a introdução de *songs* e a utilização de projeções de filme.

> achar que continuamos representando. Engano seu". Grozs entrou no escritório. "Erwin tem razão", disse para Huelsenbeck, "o que você escreveu aí... simplesmente chato". O público não sabia se fazia parte da peça. Mas aí viemos todos para a frente: "Sim senhor, Erwin tem completa razão. O dadaísmo não está aí para fazer propaganda da sua idéia-disparate de que você poderia fazer propaganda com ele. Isto é uma impertinência". O público, calado. Huelsenbeck ficou vermelho como um peru. Fomos com ele para o camarim. Lá ele nos fez mudar de opinião; isto não poderíamos fazer a ele, uma ridicularização. Depois de algum tempo, saíram novamente e começaram mais uma vez. Desta feita o servente trouxe ao seu chefe um registrador. E aí aplaudiram aqueles que tinham considerado o todo como uma coisa tramada, em meio a alôs, gritos e gargalhadas. Nós, nos bastidores, contudo, nos aborrecíamos porque nos tínhamos deixado persuadir. Quando daí a alguns minutos subimos de novo ao palco, o servente nos entendeu de imediato, foi até a frente do palco e declarou: "Nós só continuamos a representar um pouquinho para que vocês próprios se convençam: algo assim não pode ser encenado"[53].

À falta de um programa definido, cada um faz o seu! A observação de Herzfeld acerca da assunção, pelo público, do embate entre os improvisadores como tendo sido planejado, nos indica que, mesmo sem querer, ao brincar com a convenção, instauramos a necessidade de um novo pacto que garanta a comunicação. Isso constitui, na verdade, o impasse no qual Dadá sempre esteve enredado. Tristan Tzara já demonstrara ter consciência disso, ao afirmar no *Dadá-manifesto sobre o amor débil e o amor amargo*: "Eu mantenho todas as convenções — suprimi-las seria criar novas convenções, o que nos complicaria a vida de uma maneira verdadeiramente repugnante"[54]. Os envolvidos no esquete talvez não se tenham dado conta disso, uma vez que sentiram necessidade de "corrigir" a interpretação do público com a fala final. Novamente revés irônico, diz-se o que não se deve fazer, fazendo-o. "Pois eu camaleão cambio infiltração com atitudes cômodas — opiniões multicolores para toda ocasião dimensão e preço — faço o contrário do que proponho aos demais": nada mais Dadá, portanto.

Em Paris, as inserções de esquetes, peças curtas e intervenções dramatizadas nas manifestações vão ser em maior número e são indícios de

---

[53] BAITELLO, op. cit., p. 98-9.

[54] In TZARA, op. cit., p. 47.

uma produção mais abundante. Já em seu primeiro evento de importância, o do Théâtre de l'OEuvre, os dadaístas organizaram um programa variado e completo de atrações, dividido em três partes, que incluía quatro peças de teatro — *O canário mudo* (*Le serin muet*), de Ribemont-Dessaignes, *Por favor* (*S'il vous plaît*), de Breton e Soupault, *A primeira aventura celeste do senhor Antipyrine* (*La première aventure céleste de M. Antipyrine*), de Tzara e *O ventríloquo desacordado* (*Le ventriloque désaccordé*), de Paul Dermée — além da dramatização já mencionada do *Manifesto canibal na obscuridade*.

Embora nem todas essas peças tenham sido escritas com o propósito expresso de inseri-las nas manifestações dadaístas — *Por favor*, por exemplo, foi composta antes mesmo de o movimento se instalar em Paris — elas encontram aí, como as *sintese* futuristas nas *serate*, seu espaço mais adequado de ocorrência. Isto quer dizer que são mais uma forma — agora melhor concebida, a partir de um texto prévio — de os dadaístas expressarem seu desprezo pelas artes, pelo próprio teatro e, por outro lado, seu desejo de uma comunicação de outra natureza que as oferecidas pelas convenções consagradas do espetáculo cênico. Como afirma Corvin,

> Tzara evidentemente não concebia a peça como um objeto de espetáculo mas de provocação e ele explorava, no âmbito do cenário, do figurino, do jogo, bem como no da linguagem, todos os meios para provocar uma ruptura radical com os hábitos do espectador. Fazia de suas manifestações manifestos, ou seja, proclamações, espécies de cartazes animados que só teriam força à medida que houvesse alguém para sujeitar-se a elas e com elas indignar-se[55].

Não são concebidas, portanto, como uma dramaturgia independente, um projeto teatral de grife própria, a concorrer com as produções do teatro comercial. Embora marcado pelo caráter circunstancial de sua produção a serviço e inserida no contexto dos eventos, brincando derrisoriamente com os limites da linguagem teatral — sua sintaxe e seus princípios —, negando-se à medida mesma que se institui, o teatro teve importante papel na evolução de Dadá. Foi o desenvolvimento natural da teatralização do cotidiano, feição mais aparente de sua atividade pública.

Aceitando, assim, a existência desse "teatro dadaísta" — em última instância porque, mesmo negando essa arte, os dadaístas referiam-se a ela como tal —, a abordagem de qualquer dessas peças curtas apresenta uma dificuldade reconhecida por todos os estudiosos: sem a presença de um tema manifesto, desconhecendo ou transgredindo as convenções cênicas, desmontando a língua (ou deformando-a à ininteligibilidade), os textos dadaístas quase tornam impraticável o exercício da análise crítica:

---

[55] CORVIN, Le théâtre Dada existe-t-il?, *Revue de la Société d'Histoire du Theatre*, 23(3):226.

> A substituição de uma linguagem por outra, a transcrição, tão prezada pela crítica clássica, tornam-se impossíveis, da mesma maneira que é impossível aplicar a esses textos os critérios tradicionais de gosto. Ao fazê-lo, o autor arruína por sua vez a filosofia, a psicologia, o racionalismo, para se entregar ao simples prazer do enunciado das palavras, agarradas no umbral do pensamento, antes mesmo que se tornem conceitos. A linguagem desaparece como instrumento de relação entre os seres, torna-se sujeito por si mesma, emanação da espontaneidade verdadeira, caracterizando a liberdade humana que se manifesta e age[56].

Resta, como diz Michel Corvin, entregarmo-nos a análises hipotéticas, que sempre sofrem o risco de serem recusadas. Para empreender essa tarefa — a de estabelecer uma base hipotética —, é preciso partir dos princípios intrínsecos às próprias obras. Tomemos como exemplos três peças de Tzara — *A primeira aventura celeste do senhor Antipyrine*, *A segunda aventura celeste do senhor Antipyrine* e *Coração a gás* (*Le coeur à gaz*)[57]. As duas Aventuras pertenceram ao programa das duas primeiras grandes manifestações dadá em Paris, a do Théâtre de l'OEuvre e a da Sala Gaveau, respectivamente. A terceira foi escrita em tempo recorde para apresentação na Galeria Montaigne, a 10 de junho de 1921, e reapresentada durante as duas *soirées* do Coeur à Barbe, no Teatro Michel, em julho de 1923. Nos três casos, as peças foram encenadas pelos próprios dadaístas.

Do ponto de vista das convenções dramatúrgicas, esses textos representam ousada transgressão. Em diferentes níveis, não obedecem nem à estrutura interna nem à externa do fenômeno teatral. Para começar, não há desenvolvimento de qualquer trama ou fábula; pode-se, quando muito, descobrir a presença quase oculta de uma situação de parto na *Segunda aventura* e de um tema amoroso em *Coração a gás*[58]. Porém, mesmo que, neste caso, possamos vislumbrar uma trama amorosa, muito dificilmente poderíamos pensar em uma curva dramática que evoluísse em direção a um clímax ou pensar em qualquer outro componente de uma situação típica de história de amor. Além do mais, isto não contribui em nada para a compreensão da peça, caso se busque nela um viés lógico. Resta, no entanto, apontar a presença subliminar desses temas — o amor, o erotismo, a procriação — eleições coerentes no universo filosófico dadaísta (e, posteriormente, surrealista).

Por outro lado, as personagens não revelam quaisquer antecedentes na tradição dramática, pois não têm identidade psicológica, nem configuram tipos ou arquétipos, nem mesmo têm consistência simbólica. Na maioria das vezes, não remetem nem a um universal nem a um particular: são ícones, de existência singular e independente. Em *Primeira aventura*, grande parte das personagens parece retirada do ambiente circense, como Sr. Bleubleu, Sr. Cricri, Pipi, Npala Garroo, as quais, juntamente com O Diretor, Sr. Antipyrine (nome de remédio) e uma Mulher Grávida, compõem um grupo bastante bizarro de figuras extravagantes[59]. Na *Segunda aventura*, além novamente de Sr. Antipyrine, as outras personagens remetem a abstrações — Sr. Absorção e Sra. Interrupção, ao cosmos, Sr. Saturno, e a partes do corpo, Orelha e O Cérebro Desinteressado. Em *Coração a gás*, todas as personagens são partes da anatomia do rosto humano: Olho, Orelha, Nariz, Sobrancelhas, Boca e Pescoço.

Coerentemente, os diálogos travados entre as personagens não constituem um intercâmbio; embora se estruturem como alternância de elocuções, estas, a maior parte do tempo, não estabelecem nenhuma comunicação, tampouco conduzem a conflitos ou indicam expressamente qualquer movimento interior de paixões. A técnica de construção dos textos apóia-se essencialmente na colagem de situações, de diálogos e falas isoladas, marcados pela simples entrada e saída de personagens, sem que haja nenhum desenvolvimento de trama.

Tampouco no corpo do texto registra-se a presença de rubricas que definam interpretação ou movimentação em cena, exceto no caso de *Coração a gás*, que se inicia com uma indicação do autor. Após breve instrução sobre a disposição das personagens e a indicação de que, no centro do palco, palpita um "coração aquecido a gás", o autor assume o tom irreverente e auto-irônico da maioria dos manifestos:

> ... é a única e maior trapaça do século em três atos, apenas trará sorte aos imbecis industrializados que crêem na existência dos gênios. Pede-se aos intérpretes que prestem a esta obra a atenção que exige uma obra prima do vigor de Mac-

---

[56] BÉHAR, *Sobre teatro Dada y surrealista*, p. 196.

[57] Para as análises seqüentes, utilizamos a edição publicada na *Revue de la Société d'Histoire du Theatre*, 23(3):288-310.

[58] Cf. CORVIN, op. cit., p. 262-3 e 271-7. Neste último caso, poder-se-ia, de fato, detectar-se indícios de um caso de amor entre as personagens Olho e Boca e, efetivamente, este teria sido o enfoque oferecido pela montagem de Iliazd, ou Ilia Zdanevitch, poeta russo, de filiação cubo-futurista, estabelecido em Paris, que dirigiu a peça em 1923. Cf. BÉHAR, op. cit., p. 195.

[59] Cf. CORVIN, op. cit., p. 254 e 257.

beth e Chantecler, mas que tratem o autor, que não é um gênio, com pouco respeito e constatem a falta de seriedade do texto que não traz nenhuma novidade à técnica teatral.

Essa rubrica já nos prepara para a conclusão, inevitável após a leitura da peça, de que, embora escrita para o palco, para o embate com o público, a vocação do texto é também literária, dada à fruição através da leitura. Isso porque o centro das atenções é a própria linguagem: a riqueza de procedimentos de "pulverização do idioma", de "destruição lingüística" ou, pelo avesso, na constituição de uma "linguagem incoerente", são o elemento mais radicalmente inovador e instigante nas três peças. A "crítica da língua e sua liberação"[60] estão na base deste teatro, como estiveram nos futurismos russo e italiano. Notadamente, o que podemos testemunhar aqui é o jogo com as convenções da linguagem e com as normas sociais de comunicação: predominam o fluxo livre de palavras e imagens, o jogo livre de associações com base na sonoridade das palavras, a inserção de transcriações fonéticas de poemas negros[61], a ausência de pontuação e a inclusão de elementos estranhos, como numerais e fórmulas químicas, como parte da estrutura das frases:

> OLHO — A cortiça das árvores apoteose abriga os versos mas a chuva aciona o relógio da poesia organizada. Os bancos cheios de algodão hidrófilo. Homem de cordas suspenso pelas empolas como vocês e como os demais. À flor de porcelana tocai-nos a castidade ao violino, oh cerejeira, a morte é breve e cozida no betume no trombone capital[62].
>
> (*Coração a gás*)

■ ■

SR. ANTIPYRINE —
soco bgaï affahou
zumbaï zumbaï zumbaï zum
SR. CRICRI —
não há humanidade há revérberos e os cães

---

[60] Os termos empregados acima pertencem, respectivamente, a Morteo (op. cit., p. 13), Corvin (op. cit., p. 251) e Béhar (op. cit., p. 113).

[61] Recriados das traduções que Tzara havia realizado desses poemas, à época, publicados em *Dadá* 2; cf. CORVIN, op. cit., p. 255, n.º 167.

[62] L'écorce des arbres apothéose abrite les vers mais la pluie fait marcher l'horloge de la poésie organizée. Les banques emplies de coton hydrophile. Homme de ficelles soutenu par les ampoules comme vous et comme les autres. A la fleur de porcelaine jouez-nous au violon la chasteté, ô cerisier, la mort est courte e cuite au bitume au trombone capital.

dzin aha dzin aha bobobo tyao cahiiii hii hii
hébum
iéha iého
SR. BLEUBLEU -
incontestavelmente
SR. ANTIPYRINE -
porta fechada sem fraternidade
nós somos amargos fel
virar tornar escalopendra da torre eiffel
imensa pança pense e pense pança
mecanismo sem dor 179858555 iého bibo bibi aha
meu deus oh meu deus ao longo do canal
a febre puerperal rendas e SO2H4[63].
(*Primeira aventura*)

Na *Segunda aventura*, esses procedimentos se repetem com maior radicalidade, com falas reduzidas a puro consonantismo — ORELHA — bbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbb — e emprego, com maior insistência, da redundância:

SR. SATURNO —
decididamente decididamente decididamente
decididamente
decididamente decididamente
decididamente decididamente decididamente
a fronte descoberta do sol
naturalmente naturalmente

Nas três peças, mas em especial em *Coração a gás*, encontra-se presente o procedimento paródico. Lança-se mão de elementos da épica e da lírica — a emergência inesperada de um "narrador" na frase e o empréstimo à arquitetura simbólica dos poemas amorosos, por exemplo —, e de estruturas mais corriqueiras, retiradas das formas enciclopédicas ou de simples truísmos os quais, no entanto, não definem nada e tampouco sustentam qualquer senso comum.

> OLHO — Cuidado! gritou o herói, a fumaça das casas inimigas eram duas trilhas que davam nó em uma gravata — e aquilo subia até o umbigo do lumínico.

---

[63] MR. ANTIPYRINE — soco bgaï affahou/zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoum. MR. CRICRI — il n'y a pas d'humanité il y a des réverbères et les chien/dzin aha dzin aha bobobo tyao cahiiii hii hii/héboum/iéha iého. MR. BLEUBLEU - incontestablement. MR. ANTIPYRINE - porte close sans franternité/nous sommes amères fel(sic)/vire rendre scolopendre de la tour eiffel/immense panse pense et pense panse/mécanisme sans douleur 179858555 iého bibo bibi aha/mon dieu o mon dieu le long du canal/la fièvre puerpérale dentelles et SO2H4.

■ ■

OLHO — Clitemnestra, o vento sopra. O vento sopra. Pelas plataformas carregadas de cascavéis. Dê volta à espada, corta o vento. Teus olhos são dois seixos que apenas vêem a chuva e o frio...

■ ■

OLHO — Páscoas vertebradas em jaulas militares a pintura não me interessa muito. Amo as paisagens surdas e amplos galopes.

Em *Coração a gás*, o ritmo do texto é dado pelo contraponto entre fragmentos rimados e pequenos módulos de diálogo. O uso reiterativo da redundância é o recurso mais utilizado no texto, a começar pela repetição pura e simples de uma mesma frase por algumas personagens — como Pescoço, que no primeiro ato, repete a cada interferência, a estrofe "Tangerina e branco de Espanha / Eu me mato Madalena Madalena" e Nariz que assente, insistentemente, "Oh sim oh sim oh sim oh sim oh sim".

Ao longo do texto, os recursos de redundâncias obedecem a diferentes padrões, reproduzindo estruturas que constituem, podemos dizer, esquemas geométricos. Destarte, aparece a redundância que constitui um ciclo vicioso, lembrando o "mecanismo emperrado" de que fala Bergson:

BOCA — A conversa está ficando chata, não é mesmo?
OLHO — Sim, não é?
BOCA — Muito chata, não é?
OLHO — Sim, não é?
BOCA — Naturalmente, não é?
OLHO — Evidentemente, não é?
BOCA — Chata, não é?
OLHO — Sim, não é?
BOCA — Evidentemente, não é?
(etc...)

■ ■

BOCA — Ganhei muito dinheiro.
NARIZ — Muito bem, e você?
BOCA — Nado no tanque com colares de peixes roxos.
PESCOÇO — Muito bem, e você?
BOCA — Estou penteada à americana.

NARIZ — Muito bem, e você?
OLHO — Já vi isto em Nova Iorque.
PESCOÇO — Muito bem, e você?
(etc...)

Ou, então, uma redundância que constitui uma progressão, na qual os números substituem uma inexistente curva dramática ascendente:

ORELHA — E a primavera, a primavera...
NARIZ — Eu digo que tem 2 metros.
PESCOÇO — Eu digo que tem 3 metros.
NARIZ — Eu digo que tem 4 metros.
PESCOÇO — Eu digo que tem 5 metros.
NARIZ — Eu digo que tem 6 metros.
PESCOÇO — Eu digo que tem 7 metros.
(etc...)

Bem como a redundância que constitui um jogo de oposições ou analogias:

NARIZ — Grande.
PESCOÇO — Fixo.
NARIZ — Cruel.
PESCOÇO — Largo.
NARIZ — Pequeno.
PESCOÇO — Curto.
NARIZ — Agudo.
PESCOÇO — Frágil.
(etc...)

Essa manipulação lingüística, à parte o espanto, engendra o cômico, esse mesmo cômico da linguagem[64] que Ionesco recolocará no centro de sua produção dramatúrgica. A proximidade é evidente e nos permite enxergar aqui os mesmos recursos e procedimentos de linguagem que Alain Bosquet detectou e esquematizou na obra do autor do Absurdo: "... a frase feita, o truísmo, a onomatopéia, provérbios (...) uso de línguas estrangeiras para efeitos de *nonsense*, perda total de sentido, degeneração da linguagem em pura assonância e esquemas de som"[65]. A diferença é que, aqui, esses procedimentos não são utilizados para provocar um distanciamento da linguagem lógica, contaminando com extravagâncias lingüísticas o diálogo do cotidiano, mas constituem-se no próprio fundamento da linguagem dadaísta; são esses procedimentos que a constroem, não em busca do *efeito de nonsense*, mas como essência mesma de sua gramática e de sua sintaxe.

---

[64] Cf. BERGSON, op. cit., p. 85.

[65] Apud ESSLIN, *O teatro do absurdo*, p. 175.

Por vezes, dessas frases parece emergir algum sentido e até mesmo um indício de crítica, mas sempre à maneira das linguagens dos *zannis* da *commedia dell'arte*, que deixavam florescer algumas palavras ou curtas frases inteligíveis em meio ao balbucio incompreensível de seus dialetos. De forma similar, entremeando-se a trechos discursivos, contrapõem-se núcleos de diálogos que, em sua maioria, pretendem simular o jogo de interlocução, às vezes chegando-se mesmo a esboçar uma comunicação, que, no entanto, esboroa-se no jogo vazio das palavras:

SR. ANTIPYRINE —
pássaros prenhes que fazem cocô sobre o burguês
o cocô é sempre uma criança
a criança é sempre um pato
o cocô é sempre um camelo
a criança é sempre um pato
e nós cantamos
oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi
oi oi oi oi oi oi
(*Primeira aventura*)

■ ■

NARIZ — Sua obra é graciosa mas não se entende nada.

SOBRANCELHA — Não há nada que entender tudo é fácil de fazer e de agarrar. Gargalo de pensamento de onde sairá o açoite. O açoite será um miosótis. O miosótis é um tinteiro vivo. O tinteiro vestirá a boneca.

(*Coração a gás*)

■ ■

OLHO — Na orelha a vacina de pérola grave aplastrada como mimosa.

ORELHA — Não te parece que faz muitíssimo calor?

BOCA (que acaba de entrar) — Faz muito calor no verão.

OLHO — A beleza de tua cara é um cronômetro de precisão.

(*Coração a gás*)

■ ■

ORELHA — Conhece o calendário dos pássaros?

OLHO — Como?

ORELHA — 365 pássaros — cada dia voa um pássaro — cada hora cai uma pluma — cada duas horas escreve-se um poema — que é recortado com tesoura.

NARIZ — Já vi isso em Nova Iorque.

OLHO — Que filósofo! Que poeta! Não gosto de poesia.

ORELHA — Gosta, então, de bebidas frescas? Ou as paisagens onduladas como a cabeleira das bailarinas? Ou as cidades antigas? Ou as ciências ocultas?

OLHO — Conheço tudo isso.

(*Coração a gás*)

Às vezes, o autor até mesmo denuncia a realidade "teatral" do que está no palco, por meio de comentários de Nariz — "Um pouco mais de vida, aí no palco", "Sua obra é graciosa mas não se entende nada" —, os quais poderíamos interpretar como uma transcrição zombeteira dos sentimentos dos espectadores na platéia.

É nesse jogo de esvaziamento da linguagem, de paródia e invenções burlescas que Dadá constrói suas peças e esquetes. Feitos muitas vezes no calor da hora, como *Coração a gás*, representam um passo adiante, mas mantêm o espírito das brincadeiras improvisadas dos primeiros anos de movimento. Sua existência depende do clima e do tumulto das matinês e delas faz parte integrante. Não pretendem constituir uma dramaturgia, mas são configurações do principal ideário de fusão arte-vida do Dadá. Às personalidades teatralizadas que perambulam pelos cafés, portando nomes bizarros — Dadasoph, Oberdada, Meisterdada, Böff, Weltdada — empresta-se-lhes, agora, uma fala fictícia. Nada é falso e nada é mais autêntico que a imitação.

O teatro dadá cumpre com o principal objetivo dadá que é o de chocar: pela desconstrução lingüística, pelo humor mordaz, pela gratuidade. O ataque à burguesia não transparece em forma temática ou de discurso ideológico, mas no próprio ato de oferecer-se como sucedâneo (indesejado) do teatro burguês. Mesmo sem aparentemente se preocupar com "demolir as estruturas internas ou externas" — não há nenhuma intenção manifesta de inventar uma nova cena —, o produto híbrido, desconcertante, que se obtém *é oferecido como teatro*. Este choca e agride o gosto do público, mas, mais do que tudo, alija-o como participante. Não o deixa penetrar no universo diegético da obra e obriga-o, portanto, a interagir de uma única maneira: devolvendo a agressão, fisicamente. Eliminada a possibilidade de relacionar-se com o espaço imaginário da peça, ao espectador lhe resta uma instância mais concreta de relação: desrespeitar o limite do palco por meio de insultos e de projéteis. A "encenação" deixa de ser um espaço de comunhão entre ator e espectador, para ser apenas o cenário de um embate, de um jogo tenaz de resistência.

Ao restringir-lhe a participação na experiência estética, a peça dadaísta encurrala o desconcertado espectador contra a parede e diante de uma única (temerária!) saída. Dadá lhe oferece o que é seu sujeito preferido: Dadá. É esse o tema central que emerge dos textos, revelando o verdadeiro sentido das peças: falar sobre si mesmo, mais uma vez e sempre. Em *Primeira aventura*, o próprio Tzara aparece como personagem e desenrola uma longa fala que, depois, seria destacada da peça como *Manifesto do Senhor Antipyrine*:

> Dadá é nossa intensidade: que erige as baionetas sem conseqüência a cabeça sumatral do bebê alemão; Dadá é a vida sem chinelas nem paralelos; que está contra e a favor da unidade e decididamente contra o futuro; sabemos sabiamente que nossos cérebros tornar-se-ão almofadas macias, que nosso antidogmatismo é tão exclusivista quanto o funcionário e que não somos livres e gritamos liberdade; necessidade severa sem disciplina nem moral e cuspamos sobre a humanidade (...) Dadá não é loucura, nem sabedoria, nem ironia, olhe-me gentil burguês.
>
> A arte era um jogo cor de avelã, as crianças associavam as palavras que têm um repique ao final, depois elas choravam e gritavam a estrofe, e lhe colocavam botinhas de bonecas e a estrofe se fez rainha para morrer um pouco e a rainha se torna baleia, as crianças correm a perder o fôlego.
>
> Depois vieram os grandes embaixadores do sentimento que gritaram historicamente em coro:
>
> Psicologia Psicologia hi hi
> Ciência Ciência Ciência
> Viva a França
> Não somos ingênuos
> Nós somos sucessivos
> Nós somos exclusivos
> Não somos simples
> e sabemos bem como discutir a inteligência.
>
> Mas nós, DADÁ, não somos de sua opinião, pois a arte não é uma coisa séria, eu lhes asseguro, e se nós mostramos o crime para dizer doutamente ventilador, é para causar-lhes prazer, queridos ouvintes, eu os amo tanto, eu lhes asseguro e os adoro.

Na *Segunda aventura*, o Sr. Antipyrine repete o feito do autor, e dedica longo trecho (mais tarde, *Manifesto do senhor Aa o antifilósofo*) à exaltação de Dadá:

Sem buscar o eu te adoro
que é um boxeador francês
valores marítimos irregulares como a depressão de Dadá no sangue do bicéfalo
resvalo entre a morte e os fosfatos indecisos que arranham um pouco o cérebro comum dos poetas dadaístas
felizmente
pois
ouro
mina
as tarifas e a vida cara me decidiram abandonar os *D*
não é verdade que os falsos dadás
arrebataram-na de mim pois
o reembolso começará desde
eis de que chorar o nada que se chama nada (...)
e vocês são idiotas
e a chave do autocleptômano
funciona apenas ao óleo crepuscular
sobre cada nó de cada máquina há o nariz de um recém-nascido
e somos todos idiotas
e muito suspeitos de uma nova forma de inteligência e de uma nova lógica à maneira de nós mesmos
que não é absolutamente Dadá
e vocês se deixam levar pelo Aaísmo
dos cataplasmas
ao álcool de sono purificado
das bandagens
e dos idiotas
virgens.

Manifesta-se, portanto, a onipresença de Dadá — Dadá é tudo, está em tudo e é apenas dele que se trata. Por isso a linguagem dos manifestos, inserida no interior das peças, contrasta com a linguagem delirante dos textos. Aquela é feita de uma matéria mais coerente, da qual se pode ensaiar significados — as diferentes faces de Dadá — e, sintomaticamente, é o único momento, no corpo das peças, oferecido à inteligibilidade do espectador.

* * *

Objeto de sedução compulsória, o espectador é lançado contra o muro Dadá e aí se estatela, sem saber como reagir. No princípio, defende-se atabalhoadamente, como pode. Mas, em seguida, percebe o jogo. O que está em cena é algo mais que a peça; esta é um pretexto e ele, espectador, tem nela um espaço de participação e até mesmo um papel a cumprir. Sua reação não só está prevista como atende à expectativa dadá. Então, esmera-se em desempenhar sua parte. As vociferações hostis e os arremessos-ao-alvo passam a configurar certa cumplicidade — cumplicidade perversa, sem dúvida — entre palco e platéia. Podemos até mesmo pensar que começa ali a formar-se seu público — seu meio de expansão por excelência — jovens, intelectuais, burguesia esclarecida.

Mesmo com esse acento notadamente escandaloso do Dadá parisiense, destituído do engajamento que o caracterizava em Berlim, e mesmo sem definição política, as anárquicas idéias dadaístas e os pressupostos antiburgueses de seus discursos atrairiam a atenção da militância da esquerda. Em pelo menos dois momentos esse contato se deu de maneira programada. A convite de Léo Poldès, em fevereiro de 1920, os dadaístas participaram de um programa no Club du Faubourg, assistido por militantes de esquerda e sindicalistas, e cujo tom do programa era francamente político e erudito. A presença dos dadaístas logo despertou as reações de sempre — vaias, insultos, piadas, risos — provocando Aragon a proferir um violento discurso sobre o caráter político "equívoco" do evento. Na platéia, grupos anarquistas confrontaram-se com socialistas, em defesa dos dadaístas. Entretanto, depois da leitura, por Breton, do *Manifesto de 1918*, toda a platéia, sentindo-se burlada, passa a vociferar contra os convidados. O tumulto vai prosseguir até mesmo depois do evento, nas ruas.

A incompatibilidade de propósitos políticos de Dadá com os meios de esquerda fica mais clara no episódio da matinê, ainda nesse mesmo mês, na Universidade Popular do Faubourg de Saint Antoine, para onde acorreu uma platéia de operários. Apesar de não arrefecer o espírito provocador — no programa distribuído à imprensa, o rol de "temas" a ser tratado pelos dadás era, no mínimo, desconcertante: "locomoção, vida, patinagem dadá; pastelaria, arquitetura, moral dadá; química, tatuagem, finanças e máquinas de escrever dadá" —, os conferencistas se defrontaram com uma platéia atenta, porém desinteressada das questões de natureza artística colocadas no palco. Ao contrário das tumultuosas reações das sessões anteriores, desta feita a platéia, pacatamente, pediu "explicações". Como comenta Sanouillet, "embaraçados, pois lê-se um texto dadaísta mais facilmente do que se o comenta, Aragon e Ribemont-Dessaignes se lançam, sem sucesso, em uma enredada defesa dos objetivos e métodos dadaístas, no que foram argüidos, a cada passo, por seus contraditores, marxistas e pacientes"[66].

---

[66] Apud SANOUILLET, op. cit., tomo I, p. 160.

Toda irreverência dadá se esboroa, portanto, tão logo ele enfrenta o discurso político direto. Este não é seu terreno e seu jogo de virulência verbal esfacela-se quando se lhe pretende dar uma coerência que só é possível no jogo do escândalo, do qual ela é fonte e alvo. No contexto de um debate no qual o espectador não se sente agredido — não é para ele que Dadá faz sua *mise-en-scène*! — e, além do mais, pretende ser levado a sério, Dadá se torna insensato e despropositado.

É no interior dessa mesma ordem de ponderações que podemos entender como Dadá vai de encontro a sua dissolução. No ciclo de autoalimentação do próprio discurso que deu ao Dadá sua substância ideológica, ele acaba por desembocar na autofagia. No jogo de "nada é mais dadá do que ser contra dadá", as divisões internas logo se acirraram e Dadá, de fato, passa a ser contra Dadá. As contradições internas farão com que o Dadá viva seu maior escândalo: seu próprio escândalo.

Se até 1921, os grupos de Tzara, de um lado, e o de Breton, de outro, conseguiram atravessar muitos momentos críticos à base de concessões mútuas, a organização do "Processo Barrès" marca um início de cisão entre ambos, que só se agravaria dali para frente. Se Breton, presidente do júri, e sua turma pretenderam levar a sério esse processo, diferente foi a postura de Tzara, designado como testemunha, que manteve uma atitude trocista durante todo o episódio, recusando-se a responder às questões propostas pela acusação.

Posteriormente, na análise de Breton, o episódio fica registrado na história de Dadá como um divisor de águas, que marcaria seu afastamento paulatino de Tzara para, mais tarde, encabeçar o movimento surrealista:

> Se nos cartazes e nos programas, é sempre "Dadá" que conduz o jogo e se pequenas concessões lhe são feitas na encenação do "processo" (um manequim toma o lugar de "Barrès", "magistrados" e "defensores" estão bizarramente metidos em trajes extravagantes), na realidade a iniciativa do evento lhe escapa. Essa iniciativa pertence por direito a Aragon e a mim. O problema levantado, que é, em suma, de ordem ética, pode sem dúvida interessar a muitos de nós, isoladamente, mas Dadá, afora seu *parti pris* de declarada indiferença, não tem rigorosamente nada a ver com isso (...) A sessão, em seu conjunto, se desenrola em um plano de discussão bastante sério, sendo a única nota discordante a de Tzara que, mencionado como "testemunha", se aferra a propósitos bufos e, para terminar, entoa uma canção inepta[67].

---

[67] BRETON, *Entretiens*, p. 73-4.

Poder-se-ia dizer que o "Processo Barrès", em seu projeto original, estava mais próximo das "teatralizações" imaginadas por Breton do que das matinês levadas a cabo até aquele momento pelos dadás em seu conjunto. As inquietações de ordem ética — neste caso, "saber em que medida pode ser considerado culpado um homem que o desejo de poder leva a se fazer campeão de idéias conformistas totalmente contrárias àquelas de sua juventude"[68] — escapam de modo cabal aos interesses de um dadaísta radical como Tzara. O "Processo" só lhe interessa à medida que pode repetir ali o comportamento derrisório de sempre e, no plano do espetáculo, contrariar as expectativas, como procedimento usual de escândalo. Foi com esse espírito que ele desempenhou seu papel de "testemunha" contra um réu que, segundo tudo indica, mal conhecia[69]. Seu depoimento é um amontoado de incoerências que pouco poderiam contribuir a qualquer propósito mais sério.

> Tzara — Não tenho nenhuma confiança na justiça, mesmo se essa justiça é feita por Dadá. Você há de convir comigo, senhor Presidente, que somos apenas um bando de canalhas e que, por conseqüência, as pequenas diferenças, canalhas maiores ou canalhas menores, não têm nenhuma importância (...)
>
> Pergunta — Você sabe por que foi convidado a testemunhar?
>
> Tzara — Naturalmente porque sou Tristan Tzara. Embora eu ainda não esteja de todo persuadido.
>
> Pergunta — Quem é Tristan Tzara?
>
> Tzara — É todo o contrário de Maurice Barrès.
>
> Soupault — A defesa, persuadida de que a testemunha inveja a sorte do acusado, pergunta se a testemunha ousa confessá-lo?
>
> Tzara — A testemunha diz merda à defesa (...)
>
> Pergunta — Ao lado de Maurice Barrès, você pode citar ainda outros porcos?
>
> Tzara — Sim, André Breton, Th. Fraenkel, Pierre Deval, Georges Ribemont-Dessaignes, Louis Aragon, Philippe Soupault, Jacques Rigaut, Pierre Drieu la Rochelle, Benjamin Péret, Serge Charchoune.
>
> Pergunta — A testemunha quer insinuar que Maurice Barrès lhe é tão simpático quanto todos os porcos que são seus amigos e que ela acaba de enumerar?

---

[68] Ibid., p. 73.

[69] Cf. SANOUILLET, op. cit. tomo I, p. 255.

> Tzara — Pelo amor de Deus! Trata-se aqui de porcos e não de simpatia. Meus amigos me são simpáticos, enquanto que Barrès me é antipático (...)
>
> Soupault — A defesa registra que a testemunha passa seu tempo fazendo piadas (...)
>
> Tzara — Eu não julgo. Eu não julgo nada. Eu me julgo todo o tempo e me acho um indivíduo pequeno e desagradável, qualquer coisa no gênero de Maurice, até mesmo um pouco menos. Tudo isso é relativo[70].

No plano artístico, a organização do Congresso de Paris, ou "Congresso internacional para a determinação das diretivas e a defesa do espírito moderno", convocado por um coletivo de artistas e movimentos artísticos, do qual Breton se faz representante de Dadá, marca a dissensão de fato entre duas mentalidades distintas no interior do movimento e que já não suportavam a convivência pacífica.

Previsto para acontecer em abril, o Congresso começa a ser preparado desde janeiro, com comunicados à imprensa que dão conta das intenções dos organizadores: "... com a colaboração de todos aqueles a quem interessa a questão, procederemos à confrontação de valores novos, faremos pela primeira vez um balanço exato das forças presentes e poderemos, se necessário, precisar a natureza de sua resultante"[71]. Na semana seguinte, Breton faz divulgar uma carta convocatória, cumprindo a mesma finalidade:

> Todos aqueles que, para agir, não se colocam sob a tutela do passado são convidados a se dar a conhecer. Vamos nos inventariar de parte a parte.
>
> Para fixar as idéias eis aqui duas das numerosas questões que o Congresso deverá examinar:
>
> O espírito dito moderno terá sempre existido?
>
> Entre os objetos ditos modernos, uma cartola é mais ou é menos moderna que uma locomotiva?[72]

As intenções do Congresso, já desde esse princípio, apresentam-se de maneira bastante vaga, conseqüência natural de seu assentamento sobre uma base tão diversificada de tendências — pretendia-se a participação de "agrupamentos e escolas" que representassem todas as variantes modernas como "o Impressionismo, o Simbolismo, o Unanimismo, o Fauvismo, o Simultaneísmo, o Cubismo, o Orfismo, o Futurismo, o

---

[70] Ibid., p. 263-4.

[71] Ibid., tomo II, p. 325. Além de Breton, estavam na Comissão os pintores Robert Delaunay, Fernand Léger e Amédée Ozenfant, da revista *Esprit Nouveau*, os escritores Roger Vitrac e Jean Paulhan, da *Nouvelle Revue Française*, e o músico Georges Auric.

[72] SANOUILLET, op. cit., tomo II, p. 325.

Expressionismo, o Purismo, Dadá, etc."[73] —, embora houvesse o cuidado de aclarar que não haveria manipulação a favor desta ou daquela tendência. O objetivo maior de promover um recenseamento das artes modernas e, simultaneamente, definir-lhe sua natureza essencial, no entanto, propiciava a colocação de questões tão díspares e extravagantes quanto as propostas por Paulhan — "Ser moderno em arte leva a sê-lo em política ou na indústria? (Ou isso o impede, ao contrário, como parece comprovar os gostos medíocres dos socialistas e dos grandes industriais)" — ou por Léger — "O que é o gosto? O elemento colorido é um elemento de primeira necessidade como a água, o ar, o fogo? O homem, diante de um fenômeno visual qualquer, julga-o primeiramente como belo ou como útil? Diz-se, em princípio, a bicicleta útil ou a bela bicicleta?"[74] — ou ainda por Picabia — "Pode haver conhecimento fora da razão? O som é objetivo? Qual a primeira condição do esplendor? Qual a diferença entre o sol e a lua?"[75].

Dado esse quadro, seria natural que, também no concernente às motivações individuais ou grupais, as disparidades fossem notáveis. Como aponta Sanouillet, para muitos dos participantes havia uma esperança concreta de se obter, por meio do Congresso, uma proposta de "defesa do artista moderno incompreendido, contra os *marchands*, os editores e mesmo a Sociedade dos Autores, todos mercenários desprezíveis que, em sua ignorância crassa, haviam desdenhado de interessar-se por ele". Por outro lado, esses participantes sonhavam poder organizar um "reagrupamento de tipo corporativo"[76].

Para Tzara, qualquer que fosse a linha adotada, a mera proposta de discutir-se a sério a arte na modernidade lhe parecia totalmente incompatível com a filosofia dadá e se, em princípio, aceitou participar da empresa, foi com o mesmo espírito burlador com que torpedeou a sessão do "Processo Barrès". Breton, por seu lado, via no Congresso a possibilidade de dar vazão a suas ansiedades e torná-las instrumento de ação, algo que já tentara anteriormente com o projeto das excursões e o próprio "Processo Barrès". Como ele afirmaria um pouco mais tarde, numa conferência em Barcelona, a 17 de novembro de 1922:

> Através de um grande número de produções, algumas certamente desprovidas de personalidade, outras que me pareciam tão pouco recomendáveis quanto possível, com as quais atravancamos a cada dia a indústria do livro ou o mercado de arte, acreditei distinguir um mínimo de afirmações comuns, ansiava por destacar dali por mim mesmo uma lei de tendência. Talvez a pobreza de meios não comprovasse uma indigência de fundo, talvez todos esses cérebros estivessem possuídos de um mesmo desejo e ganhariam nesse ponto de não mais se ignorarem. Que se julgue minha ingenuidade. (...) De uma confrontação de valores modernos, para empregar a linguagem de alguns de meus colaboradores, esperava-se, enfim, um grande clarão[77].

Uma carta de Tzara, declinando o convite para participar do Congresso acaba por deflagrar toda uma situação conflituosa que culminará com a não-realização do evento. Breton, certo de que Tzara pretende manobrar contra o Congresso, faz o Comitê assinar um comunicado à imprensa, no qual se dá um voto de desconfiança a "um personagem conhecido por promotor de um 'movimento' vindo de Zurique". A inclusão dessa frase irá provocar uma sucessão de cartas, desistências (Éluard, Ribemont-Dessaignes e, posteriormente, Jacques Rivière) e protestos contra o pretenso xenofobismo de Breton, culminando com a convocação deste por um comitê improvisado de artistas, por iniciativa de Eric Satie. Esse "júri" — e Breton agora é réu! — insatisfeito com as explicações oferecidas, estabelece uma moção de censura e conclui dando um voto de desconfiança ao projeto e a seu comitê organizador[78].

Breton, então, escreve um virulento artigo, publicado em *Comoedia*, intitulado *Após Dadá*, no qual acusa Tzara de atribuir-se indevidamente a autoria do nome do movimento — baseando-se numa carta de Schad a Picabia — e, por meio do que poderíamos interpretar como um elogio fúnebre, ensaia sua despedida de Dadá:

> Dadá, muito felizmente, não está mais em questão e seus funerais, em torno de maio de 1921, não provocaram nenhum tumulto. O cortejo, pouco numeroso, seguiu-se àqueles do cubismo e do futurismo, que os estudantes de belas-artes farão afundar em efígie no Sena. Dadá, se bem que tenha tido, como se diz, sua hora de celebridade, deixa poucas saudades: com o tempo, sua onipotência e sua tirania tornaram-no insuportável[79].

---

[73] Avant le Congrès de Paris, in SANOUILLET, op. cit., tomo II, p. 324.

[74] Ibid., p. 574, doc. 227 e 228, respectivamente.

[75] Ibid., p. 337.

[76] Ibid., p. 326.

[77] BRETON, Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe, in *Le pas perdus*, p. 145-6.

[78] Essa resolução, datada de 17 de fevereiro, leva muitas assinaturas, entre elas Satie, Tzara, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Éluard, Paensers, Frankael, Huidobro, Charchoune, Dermée, Péret e Cocteau. Cf. SANOUILLET, op. cit., tomo II, p. 335.

[79] BRETON, Après Dada, *in Le pas perdus*, p. 100.

Entrementes, Picabia, que havia sido, de certo modo, pivô do atrito — Breton acusara Tzara de tentar indispor Picabia contra a realização do Congresso[80] —, solidariza-se com Breton, atacando Tzara, Ribemont-Dessaignes e Satie na revista *Pomme de Pins*, que editara em St. Raphael, onde se encontrava. A resposta de Tzara vem sob a forma de artigo, *O lado secreto de Dadá*, publicado em *Comoedia*:

> Se escarneço totalmente de Dadá e de todas as minhas obras, não é menos evidente que o sr. Breton não existe e não existirá senão por Dadá.
>
> Um amigo escreveu-me que "Breton era um comediante completo e que mudava de homem como mudamos de botinas". Eu não penso como ele, pois estou convicto de que o sr. Breton possui uma inteligência, infelizmente torturada por falsos tormentos de ordem moral, pelos exemplos que tive de seus exageros doentios, num ou noutro sentido. Tenho apenas um sentimento de piedade que é a resposta a tudo aquilo que lhe poderia reprovar. Tenho tempo para esperar, pois sei de onde vêm as desgraças da vida conjugal. Mais dia, menos dia, saberemos que antes de dadá, após dadá, sem dadá, através de dadá, por dadá, contra dadá, com dadá, apesar de dadá, é sempre tudo dadá. Mas que tudo isso não tem a menor importância[81].

De posse novamente do direito de resposta, Breton escreve *Abandonem tudo*, onde deixa extravasar algo de seus "tormentos", já desta feita colocando-se de fora de Dadá:

> Enfim, quem fala? André Breton, um homem sem grande coragem, que até aqui se satisfez bem ou mal de uma ação derrisória e isso porque talvez um dia haja sentido mais duramente do que nunca ser incapaz de fazer aquilo que queria. E é verdade que tenho consciência de já ter desvalorizado a mim mesmo em inúmeras circunstâncias; é verdade que me acho menos que um monge, menos que um aventureiro. Isso não me impede de manter a esperança de me recuperar e que, nesse início de 1922, nesse belo Montmartre em festa, eu sonhe com aquilo que ainda possa vir a ser[82].

---

[80] Sanouillet faz eco a outros historiadores ao detectar, nas atitudes ambíguas de Picabia, durante todo o episódio do Congresso, certo "prazer maligno", insinuando que ele teria fomentado, com o fim exclusivo de divertir-se, as disputas entre Tzara e Breton; SANOUILLET, op. cit., tomo II, p. 333.

[81] O amigo a que se refere era Picabia, cuja citação pertence a uma carta de julho de 1920; apud SANOUILLET, op. cit., tomo II, p. 340.

[82] BRETON, Lâchez tout, in *Le pas perdus*, p. 103.

Embora o episódio do Congresso tenha aparentemente se esvaziado depois dessa troca de textos, e a dissidência de Breton já se configurasse como definitiva, ainda haveria um *coup de théâtre* final. É no palco, literalmente, onde Dadá vai se prestar ao derradeiro embate. Todas essas tensões acumuladas eclodem durante a apresentação de *Coração a gás*, a 6 de julho de 1923, no Teatro Michel. No depoimento de Hugnet:

> ... os atores, dispostos diante da cenografia de Granovski, foram bruscamente interrompidos. Violentos protestos chegavam da platéia. Em seguida, interferência inesperada, Breton vai até o palco e aí se instala, atacando os atores. Estes, travados pelos figurinos de Sonia Delaunay, feitos de cartolina rígida, em vão tentam se proteger dos golpes e procuram fugir a passinhos curtos. Sem cuidados, Breton esbofeteia Crevel e, com uma bastonada, quebra o braço de Pierre de Massot. Recuperado de seu estupor, o público reage. O atacante impiedoso é derrubado ao chão. Aragon e Péret se unem a ele e todos os três são dominados, arrastados e expulsos à força, com as roupas feito trapos[83].

O tumulto ainda prosseguiu por um tempo, pois Éluard, amigo de Tzara, confundido como mais um agressor, acabou por atrair a fúria da platéia e só a chegada da polícia, na mais sólida tradição desses eventos, conseguiu evitar o prosseguimento da pancadaria. Porém, o grande dano já se fizera irreparável e Dadá jamais se recuperaria dessa ferida interna, sendo consumido de dentro por suas contradições:

> Dadá prossegue destruindo mais e mais, porém não em extensão, mas a si mesmo. De todos esses sentimentos de desgosto não extraiu nenhuma conclusão, nenhuma vantagem, nenhum orgulho e nenhum proveito. Deixou de lutar porque sabe que isso não serve para nada, que tudo carece de importância. O que interessa a um dadaísta é sua própria maneira de viver. Mas aqui penetramos no grande segredo.

Dadá é um estado de espírito. Por isso se transforma segundo as raças e os acontecimentos. Dadá se aplica a tudo, e no entanto não é nada; é o ponto onde o Sim e o Não e todos os contrários se encontram, mas não na forma solene nos castelos das filosofias humanas, porém simplesmente nas esquinas das ruas, como os cães e as lagostas.

Dadá é inútil como tudo na vida.

Dadá não tem nenhuma pretensão e assim também deveria ser a vida.

Talvez compreendam melhor quando digo que Dadá é um micróbio virgem que se introduz com a insistência do ar em todos os espaços que a razão não pode colmar com palavras e convenções[84].

---

[83] Apud BARON, *L'an 1 du Surrealisme suivi de l'an dernier*, p. 147.

Expandindo os limites da realidade

O sentido de escândalo para os surrealistas adquire um tom diverso daquele que preconizavam os dadás. Não mais as manifestações ruidosas, generosamente iconoclastas, de franco-atiradores contra alvos múltiplos. Os surrealistas vão concentrar seus ataques em um âmbito mais estrito, afiando a mira para atingir alvos precisos, ainda que mantendo um aguçado senso de oportunidade. Já não se trata de promover o escândalo pelo escândalo, atitude que, se adotaram durante o período dadá, agora repudiam[85]. Embora orientados por princípios éticos e artísticos gerais, atualizam sua rebeldia por meio da crítica *ad personam*, sem que com isso percam em virulência; ao contrário, essa será uma constante fonte (realimentadora) de animosidades, dissensões e, naturalmente, escândalos.

Embora um ou outro episódio aconteça em espaços públicos, sob o olhar de testemunhas, o principal veículo dos confrontos será a palavra escrita: manifestos, artigos, panfletos, missivas tornadas públicas. É também nesse espaço que o Surrealismo desenvolve o debate político em torno da arte e do engajamento revolucionário. Até o momento de sua diluição devida ao início da Segunda Guerra, o movimento estará permanentemente sacudido por impasses de natureza política, os quais muitas vezes coincidem com momentos de cisões e disputas que misturam o debate intelectual e ideológico com questões de ordem pessoal.

Se os primeiros momentos oficiais do Surrealismo denotam ainda uma "consciência emotiva da revolta"[86], essencialmente próxima do sentimento anarquista, com o passar dos anos, as decisões tomadas a favor de um engajamento partidário farão concentrar as polêmicas seqüentes no âmbito das divergências internas ao próprio grupo e na relação deste com o Partido Comunista.

O processo de aproximação e tentativa de assimilação ao PCF produziu-se ao longo de quase uma década de enfrentamentos e dissensões, durante a qual o Surrealismo foi-se afirmando em seus princípios e, principalmente por meio de Breton, sem dúvida seu mais persistente paladino e teórico, deixando atrás de si um rastro de intransigências, sempre na defesa desses princípios, mas não sem traços de contradições.

---

[84] TZARA, Conferência sobre o fim de Dadá, in RICHTER, op. cit., p. 201-2.

[85] Cf. BRETON, *Entretiens*, p. 101.

[86] GENDRON, *El Surrealismo*, p. 257.

O olhar de desconfiança e incompreensão que era lançado, sobretudo pelo Partido, sobre os surrealistas — que, por suas atitudes, se prestavam sem dúvida a ser objeto de olhares —, obrigou-os a constantemente virem a público para esclarecer suas posições e, não raras vezes, estes momentos, longe de assentar as discordâncias, serviram para deflagrar novas tempestades polêmicas.

O fato de o grupo insistir em propagar suas posições de modo independente no interior do Partido por si só representava uma quebra de disciplina que a política de hegemonia orquestrada do PCURSS não podia comportar. Porém, a autonomia do movimento, ou seja, a manutenção de seu poder de crítica e contestação, *vis-a-vis* o contexto sociopolítico, aí incluído o Partido, e a defesa intransigente de seus princípios constituíram, desde sempre, o cerne do pensamento e, conseqüentemente, do engajamento surrealista. Assim sendo, impossível para um espírito radical e inquieto como Breton submeter-se sem restrições, desconfortavelmente, às diretrizes partidárias. No entanto, o grupo surrealista esforçou-se sinceramente, tanto do ponto de vista de seu engajamento quanto de suas convicções, em corresponder a sua adesão "*totalmente*, sem reservas (...) ao princípio do materialismo histórico"[87]. Na *Carta aos surrealistas não comunistas* — na qual esclarecem os motivos de sua filiação ao PCF —, Aragon, Breton, Éluard, Péret e Unik pretendem que o Surrealismo sempre recorreu à dialética hegeliana e que, se tentou resolver "por meios ainda inusitados as diversas antinomias que derivam do processo do mundo real, a solução de tal antinomia foi por nós encontrada na idéia de revolução". Assim, o marxismo seria "solução histórica" do Surrealismo, e do estudo daquela doutrina os surrealistas puderam configurar um "sistema orgânico definido ao qual, no plano revolucionário, os surrealistas não tinham nenhum sistema a contrapor"[88]. A revolução pretendida pelos surrealistas, mesmo fundada em uma consideração mais ampla do desenvolvimento do homem, não os desviava de uma compreensão da base material de suas determinantes:

> ... nós somos a revolta do espírito; consideramos a revolução cruenta como a vingança inelutável do espírito humilhado por vossas obras. Não somos utopistas: esta revolução a concebemos só em sua forma social (...) recordem-se que a idéia de revolução é a melhor e a mais eficaz salvaguarda do indivíduo.[89]

---

[87] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 91.

[88] BRETON et alii, Alla luce del sole (Au Grand Jour), in NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, p. 238.

[89] ALTMAN et alii, La rivoluzione prima e sempre (La Révolution d'abord et toujours), in NADEAU, op. cit., p. 198.

Por outro lado, a afirmação de uma vontade revolucionária que os impulsionava à ação, bem como a admissão de seus pressupostos materialistas-marxistas sempre vieram acompanhadas de uma incisiva insistência no caráter específico do engajamento surrealista.

> No plano dos fatos, não é possível qualquer equívoco de nossa parte: não há ninguém entre nós que não se rejubile com a possibilidade de o poder passar das mãos da burguesia para as do proletariado. Enquanto isso, continua sendo necessário, a nosso ver, *prosseguir as experiências da vida interior e isto, bem entendido, sem qualquer controle, nem mesmo marxista*[90].

A convicção, contra todos, de que o pensamento (extensivo à existência) surrealista não era incompatível com a adesão ao materialismo marxista permaneceu como a grande bandeira de luta dos surrealistas engajados. Este tema, bem como o tema da arte a ele vinculado, está presente em todos os escritos importantes da década. Seu maior empenho foi apontar um caminho de compatibilização, que nada mais seria do que "a resolução dialética das velhas antinomias: ação e sonho, necessidade lógica e necessidade natural, objetividade e subjetividade..."[91]. No entanto, esse esforço de compatibilização desde sempre mereceu o olhar desconfiado dos que entendiam a adesão à causa da Revolução como um devotamento monacal que, sob esse prisma, não podia ser traído pela consagração a princípios outros que os determinados pela ortodoxia comunista: "Se o senhor é marxista, não tem necessidade de ser surrealista", desabafou Michel Marty, membro do Partido, dirigindo-se a Breton[92].

Historicamente, o debate acerca dessas "antinomias" remonta aos primeiros namoros entre o grupo surrealista e os comunistas, por meio da pena de Pierre Naville. Ao eqüivaler a "revolução do espírito" à revolução da causa social, os surrealistas contrariavam, à primeira vista, a ordem das prioridades. É nesse caminho que se dá o questionamento de Naville em *A revolução e os intelectuais*, em que posiciona o que entende ser a contradição fundamental do Surrealismo, ou seja, a pretensão de atender às necessidades do espírito antes que sejam dadas as condições de emancipação material da sociedade. Incisivamente ele indaga qual seria a trajetória correta: "... uma liberação do espírito anterior à abolição das condições burguesas da vida material e até certo ponto independente dela? ou, ao contrário, a abolição das condições burguesas da vida material é condição necessária para a liberação do espírito?"[93].

Naville se posiciona a favor da "via revolucionária, a via marxista", em contraposição a uma suposta "atitude negativa de ordem anárquica" de parte dos surrealistas; critica-lhes a idéia do individualismo como força revolucionária, atribuindo ao proletariado a condição de ser a "única força capaz de realizar a revolução exigida pelo Surrealismo, que por si só não pode "constituir uma força capaz de assustar a burguesia", porque só atua "no plano moral":

> Os escândalos morais suscitados pelo surrealismo não pressupõem forçosamente uma subversão dos valores intelectuais e sociais; a burguesia não os teme. Absorve-os facilmente. Mesmo os violentos ataques dos surrealistas contra o patriotismo tomaram aspecto de um escândalo moral. Essas espécies de escândalo não impedem que a cabeça da hierarquia intelectual se mantenha numa república burguesa...[94]

Naville, ele próprio, à época, adepto do Surrealismo, pretende forçar o grupo a uma existência pragmática, entendendo que a revolução se faz pela ação e que qualquer revolução do espírito é insuficiente para concretizar uma mudança social. Por outro lado, seu pensamento revela a tendência de subordinar a liberdade de pensamento estético e de produção artística à consecução de condições de existência adequadas para o conjunto da sociedade, incorrendo em um preconceito de ordem sociológica que será mais ou menos generalizado no pensamento da esquerda ortodoxa. Ou seja, enquanto não for conquistada, pela via revolucionária, uma sociedade em condições equalitárias, a arte não pode pretender desatrelar-se de um fim utilitário, nem tampouco perder-se em considerações que extrapolem o plano das preocupações materiais da existência.

Com isso, Naville dá mostras de não perceber o alcance da proposta surrealista, limitando-se a ver nela um substitutivo da ação revolucionária e sua crítica só ganha sentido se confinada aos aspectos superficiais da turbulência do *modus faciendi* surrealista. No entanto, da perspectiva surrealista, não se trata de contrapor uma ação anarquizante a um disciplinado programa de ação partidário, mas da convicção de que só a liberação das forças interiores (psíquicas) do homem pode corresponder plenamente a seu desempenho no projeto coletivo da Revolução. Como afirmam no *Segundo manifesto*, de 1930, que pode ser considerado uma síntese de todo esse pensamento acumulado e debatido ao longo da meia década de existência oficial do movimento: "... o surrealismo pretendeu, antes de mais nada, provocar, do ponto de vista intelectual e moral, uma *crise de consciência* de tipo generalizado e mais sério..."[95]. Essa crise de consciência, os surrealistas entendem-na em seu sentido global, de mergulho do homem em sua essência mais íntima, de natureza psicológica, o que, como num jogo de espelhos, repercute em sua consciência sociopolítica. É nesse complexo embricamento do psicológico, do ético, do moral, do político e do artístico — compreendendo aqui a liberação do potencial mais radicalmente criador (na instância do subconsciente desatrelado da articulação racional) —, que o Surrealismo pretende fundamentar seu empenho de engajamento. Referindo-se à "preocupação de unificação" que "guiou toda a conduta psicológica do surrealismo", afirma Ferdinand Alquié: "Como objeto de seu propósito essencial, Breton afirma a realização da unidade do homem por meio da coincidência dos dois caminhos opostos aos quais nos incita nosso desejo: o do imaginário, da poesia e talvez da loucura, e o da ciência, da atividade prática e realização política[96]. Assim, a Revolução, para os surrealistas, não tem início na análise da conjuntura e na aplicação, sobre ela, de princípios engendrados no seio da doutrina marxista, mas, precedendo aquela, numa corajosa busca de verdade interior.

---

[90] BRETON, Legittima difesa (Légitime Défense), in NADEAU, op. cit., p. 214-5; grifo nosso.

[91] Interview de Halo-Noviny, in BRETON, *Position politique du surréalisme*, p. 46.

[92] Apud BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 92.

[93] Apud NADEAU, *História do Surrealismo*, p. 90.

[94] Ibid., p. 90.

> ... lembremos que a idéia de surrealismo visa simplesmente à recuperação total de nossa força psíquica por um meio que não é outro senão o mergulho vertiginoso em nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o passeio perpétuo em plena zona interdita...[97]

Naturalmente, os instrumentos para esse mergulho lhe são fornecidos por Freud, de quem os surrealistas procuram resgatar uma "afirmação nova e otimista de nossa vontade de viver", e cuja teoria eles pretendem ver "aplicar-se a outra coisa que não a resolução de um problema psicológico". Por apontar para algo mais que a possibilidade terapêutica, a investigação do interior do homem deve combinar-se à edificação de uma consciência social. Marxismo e freudismo são instrumentos, pois, que, uma vez associados, oferecem ao homem a possibilidade de desenvolver-se no plano da sua prática social. E, mesmo adotando "deliberadamente a fórmula marxista", o Surrealismo "não pretende fazer pouco caso da crítica freudiana das idéias: pelo contrário, ele considera essa crítica como a primeira e a única realmente fundamentada". Essa preferência dada ao freudismo, entende-se aqui, deve-se ao fato de que só por meio dessa

---

[95] BRETON, op. cit., p. 72.

[96] ALQUIE, *Filosofia del Surrealismo*, p. 75.

[97] BRETON, op. cit., p. 86. Todas as citações a seguir pertencem a este documento.

investigação da faceta mais obscura do homem e de seus mecanismos[98] é possível pretender-se a unidade do homem, pensado sob a ótica do artista, empenhado "em criar (e) em destruir artisticamente": "... o surrealismo essencialmente lhes pede que acrescentem à realização de sua missão uma *consciência* nova, de tal modo que se supra por uma auto-observação, que tem valor excepcional em seus casos, a insuficiência da penetração de estados de alma ditos 'artísticos' conduzida por homens que não são artistas, mas na maioria médicos".

■ ■ ■

Historicamente, a defesa da possibilidade de conjugação entre comunismo e Surrealismo foi o ponto sobre o qual os participantes do movimento mais insistiram:

> Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, no qual a vida e a morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto.

No entanto, a descoberta desse ponto não foi possível enquanto durou a relação com o Partido. Se havia alguma antinomia, essa era entre a ortodoxia do PC e, da parte surrealista, a necessidade de liberdade — "... mas de uma liberdade que decalque a nossa necessidade espiritual mais profunda, a exigência mais imperiosa e mais humana de nossa carne..."[99]. Quando finalmente desatrelaram-se do compromisso político, os surrealistas encontraram no stalinismo e na política cultural soviética seu alvo crítico mais visível. Por outro lado, em meados da década de 1930, quando se deu a ruptura definitiva do movimento com o Partido Comunista, já havia ocorrido a maioria das defecções no interior do grupo surrealista e a voz de Breton soava soberana na condução do movimento.

Em 1935, no *Discurso no Congresso dos Escritores*, o qual Breton falou pela boca de Éluard, o surrealista faz uma das mais agudas análises da política de alianças soviética, criticando-lhe o oportunismo com que se aproximava da "França burguesa" e denunciando, por dever de convicção política, o acordo cultural como mais uma escaramuça do imperialismo francês[100]. No centro desse acordo, colocada como objeto de barganha, encontra-se a consideração da herança cultural dos dois países: Breton vê aí uma tentativa de renovação da idéia de pátria, tão abominada por eles[101] e tão contrária à anterior (abandonada) palavra de ordem da Internacional Comunista "classe contra classe". Com isso a França assumiria "ares protetores", apoiada numa consideração acrítica de sua propalada superioridade cultural, e aproveitaria para "despejar sobre a URSS a onda de insanidades e de canalhices que a França mantém à disposição dos outros povos, sob a forma de jornais, livros, filmes, e turnês da Comédie-Française"[102]. Por outro lado, vê nessa defesa do patrimônio cultural francês uma estratégia para indispor o operariado francês contra o operariado alemão, por meio da desconsideração do legado cultural daquele povo:

---

[98] Breton refere-se, em nota ao Manifesto, especificamente à sublimação, tal como a entendeu Freud; ibid., p. 109, n.º 1 (rodapé).

[99] ALTMAN et alii, La Rivoluzione prima e sempre, in NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, p. 197.

[100] Para Breton, a celebração de um acordo cultural entre os dois países, na esteira do

> Nós, surrealistas, não amamos nossa pátria!. Em nossa qualidade de escritores ou de artistas, dissemos que de modo algum pretendíamos rejeitar o legado cultural dos séculos. É lamentável que sejamos hoje obrigados a recordar que, para nós, se trata de um legado *universal*, que não nos faz menos tributários do pensamento alemão do que de outro qualquer. Melhor ainda, podemos dizer que antes de tudo foi na filosofia de língua alemã que descobrimos o único antídoto eficaz contra o racionalismo positivista, que continua a exercer aqui suas devastações[103].

Adotando uma postura mais conciliadora do que no *Segundo Manifesto*, no qual afirma que "em matéria de revolta, ninguém deve precisar de antepassados", e condenando o "culto dos homens", Breton irá poupar Lautréamont, mas não Rimbaud, Baudelaire e Poe, afirmando que o legado cultural deve ser objeto de constante revisão e expurgo daquilo que "constitui o seu peso morto" e que o restante "deve ser utilizado, não só como fator de progresso humano, mas ainda como *arma, que, no declínio da sociedade burguesa, inevitavelmente se vira contra esta sociedade*". Surpreendentemente, Breton confia essa seleção ao "julgamento da posteridade", embora esboce critérios especificamente artísticos, que rejeitam o atrelamento entre qualidade e conteúdo social:

---

pacto franco-soviético de apoio bélico, representou uma perigosa reviravolta nas posições anteriores daqueles países. Discours au Congrès des Écrivains, in BRETON, *Position politique du Surréalisme*, p. 59.

[101] "... mais do que o patriotismo, que é uma forma de histeria como qualquer outra, porém mais vazia e mortífera, o que nos repugna é a idéia de pátria, porque é verdadeiramente o conceito mais bestial e menos filosófico no qual se busca fazer entrar o nosso espírito". ALTMAN et alii, La Rivoluzione prima e sempre, in NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, p. 196.

[102] BRETON, op. cit., p. 61. Todas as citações a seguir referem-se a este documento.

[103] Breton refere-se aqui a Marx e ao materialismo dialético. Ibid., p. 62-3.

> ... independentemente daquilo que possa se constituir em seu "conteúdo manifesto", a obra de arte vive na medida em que ela é incessantemente recriadora de emoção, em que a sensibilidade sempre mais generalizada obtenha aí, diariamente, um alimento mais necessário.

As obras que conseguem reunir certas propriedades — ou seja, as que "realizam um equilíbrio perfeito do interno com o externo", sendo "este equilíbrio que lhes confere objetivamente a *autenticidade*", as que se impõem como "figura de proa (...) em relação às circunstâncias históricas que as desencadearam", as que apresentam um "conteúdo latente excepcionalmente rico", são estas as que "permanecem antes de tudo como *anunciadoras* e sua radiação cresce sem cessar". Com uma posição que lembra, sem dúvida Walter Benjamin, Breton conclui:

> Não apenas a literatura não pode ser *estudada* fora da história da sociedade e da própria história da literatura, como não pode ser *feita*, em cada época, senão mediante a conciliação, pelo escritor, desses dois dados bem distintos: a história da sociedade até ele, a história da literatura até ele.

No final do manifesto, Breton afiança sua visão de arte, desqualificando sutilmente a produção da arte a serviço de um projeto político — mais especificamente a arte de propaganda —, e, uma vez mais, busca garantir a autonomia da arte na vanguarda de todo processo revolucionário.

> Nós nos levantamos, em arte, contra toda concepção regressiva que tenda a opor o conteúdo à forma, para sacrificar esta àquele. A passagem dos poetas autênticos de hoje para a poesia de propaganda, da forma exterior tal como é definida, significaria para eles a negação das determinações *históricas* da própria poesia. Defender a cultura é antes de mais nada tomar em mãos os interesses do que intelectualmente resiste a uma análise materialista séria, do que é viável, do que continuará a dar frutos. Não é com declarações estereotipadas contra o fascismo e a guerra que chegaremos a libertar o espírito, nem tampouco o homem, das antigas cadeias que o prendem, e das novas cadeias que o ameaçam. É pela afirmação de nossa inabalável fidelidade às forças de emancipação do espírito e do homem que paulatinamente reconhecemos e que lutaremos para fazer renascer como tais.
>
> "Transformar o mundo", disse Marx; "mudar a vida", disse Rimbaud: estas duas palavras de ordem para nós são uma só.

A crítica à política cultural da URSS volta a ser alvo direto de ataque no documento seguinte *Quando os surrealistas tinham razão*[104], escrito um mês depois do Congresso. Este manifesto marca a ruptura definitiva da associação entre surrealistas e o Partido. Breton não poupa críticas contra o "culto idólatra" a Stálin, contra a senha de "socialismo num só país" que orienta a política externa do PCURSS, contra o oportunismo político das alianças pré-guerra — retomando os temas do manifesto anterior — e, principalmente, ataca as "pífias realizações da 'arte proletária' e do 'realismo soviético'".

A questão da arte proletária já havia sido objeto de uma abordagem direta no *Segundo Manifesto*, quando Breton nega a "possibilidade de existência atual de uma literatura ou de uma arte que expresse as aspirações da classe operária" devido ao fato de que, em períodos pré-revolucionários, não existem condições objetivas para essa produção. Retomando as idéias de Trótski em *Revolução e Cultura* (publicado originalmente em *Clarté*, de 1.11.1923), Breton reputa como falsa "toda iniciativa de defesa e ilustração de uma literatura e arte ditas 'proletárias' numa época em que ninguém pode reivindicar a cultura proletária, pela excelente razão de que essa cultura ainda não foi realizada, mesmo em regime proletário". Aproveita para criticar "certos trapaceiros e espertalhões" que se "fazem passar por escritores e artistas proletários (...) que não concebem nada além da reportagem imunda" e "que só sabem chacoalhar diante de nossos olhos o espectro de Zola"[105].

Todas essas questões já haviam sido tratadas, em termos similares, pelo referido Trótski em *Literatura e Revolução*, produzido em 1924. Em um capítulo especial sobre a arte proletária, Trótski afirma que esta seria um "estágio de aprendizagem cultural", cujo desenlace será a sociedade sem classes e, nela, portanto, desapareceria a necessidade de um modo de expressão próprio das massas trabalhadoras, dando lugar a "uma cultura baseada na solidariedade". No atual estágio, define ele

> A tarefa principal da *intelligentsia* proletária, para o futuro imediato, não está, entretanto, na abstração de uma nova cultura — cuja base ainda falta — e sim no trabalho cultural mais concreto: ajudar, de forma sistemática, planificada e, certamente, crítica, as massas atrasadas a assimilar os elementos indispensáveis da cultura já existentes[106].

A imputação dessa "tarefa de imensa importância histórica" faz que literatura e cultura proletárias se tornem termos "perigosos", ao com-

---

[104] Du temps que les surréalistes avaient raison, in BRETON, *Position politique du Surréalisme*, p. 69-83.

[105] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 104-6.

[106] TRÓTSKI, *Literatura e Revolução*, trad. de Moniz Bandeira, p. 168-9.

primirem, "artificialmente, o futuro cultural no quadro estreito do presente" e, em última análise, porque não contemplam um sistema cultural, mas sim representam o esforço de um pequeno círculo:

> Constituiria, porém, imprudência dar o nome de cultura proletária às realizações, mesmo as mais válidas, de representantes individuais da classe operária. Não se deve trocar a noção de cultura em moeda de uso individual e não se pode definir o progresso da cultura de uma classe segundo os passaportes proletários de tais ou quais inventores ou poetas[107].

É certo que Trótski tentaria resgatar Zola da citação de Breton no *Segundo Manifesto*, porém, em linhas gerais, os dois pensamentos coincidem e essa proximidade pressentida por Breton o levaria a buscar o encontro com o líder revolucionário, aproveitando uma viagem ao México, em 1938. Embora sem nunca ter admitido ser um trotskista, Breton já demonstrara, em algumas oportunidades, a admiração que sentia pelo líder russo, desde a leitura de seu artigo sobre Lênin, e, depois, ao proclamar-se publicamente, em *Planeta sem passaporte*, contra sua expulsão da França, em 1934.

Do encontro mexicano sairá o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*[108], escrito em primeira versão por Breton e submetido à ultimação de Trótski. Esse documento, em suas linhas gerais, é uma denúncia da repressão à liberdade artística, tanto do ponto de vista da censura fascista quanto das amarras a ela impostas pela burocracia stalinista, e tem por objetivo final convocar e reunir intelectuais e artistas da esquerda em torno da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (Fiari).

No manifesto, Breton e Trótski tentam garantir a autonomia da arte "contra aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma", bem como contra os que almejam "dirigir, em razão de pretensas razões de Estado, os temas da arte". É preciso para tanto garantir "o respeito das leis específicas a que está sujeita a criação intelectual", insistindo na garantia da liberdade criadora, permitindo que "a imaginação escape a qualquer coação". Essa primeira parte do documento conclui com a palavra de ordem: *toda licença em arte*[109].

---

[107] Ibid., p. 173.

[108] BRETON & TRÓTSKI, Por uma arte revolucionária independente, in FACIOLI, *Breton-Trótski*, trad. Carmen Sylvia Guedes e Rosa Boaventura, p. 35-46.

[109] Na versão primeira de Breton, essa senha vinha reforçada pelo complemento: "exceto contra a revolução proletária". A eliminação dessa palavra de ordem restritiva deve-se a Trótski; no entanto, também sua inclusão, em parte, deveu-se a ele, pois representa uma variação de um seu antigo aforismo: "acima de tudo, o critério: por ou contra a revolução"; apud ROCHE, Introdução, in FACIOLI, op. cit., p. 24. Por outro lado,

Essa insistência na autonomia do processo artístico já fora objeto de atenção por parte de Trótski em artigo que escrevera para a *Partisan Review* apenas um mês antes de sair o manifesto conjunto com Breton. Nesse ensaio, depois de afiançar que "um partido autenticamente revolucionário não pode nem quer ter como tarefa 'dirigir' e ainda menos colocar a arte sob suas ordens, nem antes nem depois da tomada do poder", Trótski afirma que:

> A arte, como a ciência, não só não precisam *de ordens*, mas não podem, por sua própria natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está conscientemente a serviço do movimento social. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma[110].

Os alvos mais imediatos dessa advertência eram, sem dúvida, a política cultural soviética e, na sua esteira, o desmedido culto personalista de Stálin. A resultante dessa combinação da estreiteza de espírito com o oportunismo da corrupção, frutos naturais do regime totalitário soviético, para Trótski, chamou-se "realismo socialista":

> Certamente, esse nome foi dado por algum chefe de escritório dos negócios artísticos. O realismo consiste em imitar os daguerreótipos feitos nas províncias durante o último quartel do século XIX; o caráter "socialista", com certeza, na maneira de mostrar os acontecimentos, com os efeitos das fotografias afetadas — isto é, nunca se sabe onde acontecem. Não se pode deixar de sentir uma repugnância física — é ao mesmo tempo cômico e terrível — à leitura dos poemas e novelas, à vista das fotos de quadros ou de esculturas nos quais funcionários armados com penas, pincéis ou buris sob a vigilância de outros funcionários armados com máusers, louvam chefes "de prestígio" e "geniais" que na realidade não têm a menor centelha de gênio ou grandeza. A arte da época stalinista permanecerá como a expressão mais crua da profunda decadência da revolução proletária[111].

---

embora possa parecer estranho a condescendência de Breton com tal princípio restritivo, há que se levar em conta que, em sua ortodoxia, o escritor várias vezes deu mostra de intransigências bastante similares. De qualquer modo, a eliminação daquela frase vem comprovar, como aponta Roche, uma significativa evolução do pensamento trotskista.

[110] TRÓTSKI, A arte e a revolução, in FACIOLI, op. cit., p. 99.

[111] Ibid., p. 95.

Em *Por uma arte revolucionária independente*, a exposição dos princípios estéticos obedece a mais ou menos as mesmas motivações, embora receba um tratamento mais sutil, no que concerne à crítica à arte soviética contemporânea e aos padrões restritivos a ela impostos. A necessidade de arregimentar um número o mais amplo possível de adeptos a seu projeto, e, por essa via, implementar subsidiariamente o avanço da IV Internacional (a ser fundada a 3 de setembro de 1938, sob a presidência de Trótski), faz com que a linguagem se atenue em avaliações mais genéricas e proponha definições incontestáveis:

> A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem de ser revolucionária, tem de aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura[112].

Negando que essa defesa não implica a admissão de uma "arte pura", defendem o papel da arte e do artista, "compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual", na participação da revolução. Depois de expor os objetivos da Fiari e convocar todas as forças independentes a se alinharem a eles, concluem:

> O que queremos:
> a independência da arte — para a revolução
> a revolução — para a liberação definitiva da arte.

Da safra de documentos e manifestos do período anterior à Segunda Guerra e que representam, do ponto de vista político, seu momento mais combativo, merece atenção a conferência que Breton realizou em Praga, *A posição política da arte hoje*, em abril de 1935. Trata-se de uma lúcida reflexão de Breton acerca da arte revolucionária, na qual realiza uma síntese bastante equilibrada de todo o seu pensamento estético-político. Ali Breton reverte a suposta antinomia do Surrealismo, incessantemente alardeada pelos defensores do engajamento incondicional, em nova antinomia, desta feita no campo oposto, afirmando que "os meios políticos de esquerda só sabem apreciar em arte as formas consagradas, e mesmo caducas" e questionando a possibilidade de existir "uma arte que seja capaz de justificar sua técnica 'avançada' pelo próprio fato de estar a serviço de um estado de espírito de esquerda". Lançando mão, como exemplos, da arte e vida de Courbet assim como da de Rimbaud para justificar que a grande arte não se restringe à questão dos elementos temáticos ou conteudísticos, ele constata que "a grande ambição (daqueles artistas) foi a de traduzir o mundo numa linguagem nova". Toda a qualidade da arte moderna reside "apenas na imaginação, independente do objeto exterior que a gerou" e "tudo depende da liberdade com a qual aquela imaginação consegue se pôr em cena e a pôr em cena apenas a ela mesma". Breton reafirma que "colocar a poesia e a arte ao serviço exclusivo de uma idéia, por mais entusiasmante que ela possa ser em si mesma, seria condená-las em breve ao imobilismo"[113].

---

[112] BRETON & TRÓTSKI, op. cit., p. 37-8. Este trecho não consta da redação inicial de Breton, tendo sido, pois, acrescido por Trótski.

No que concerne à trajetória particular de Breton, estes últimos manifestos denotam uma assunção integral do discurso político aplicado à reflexão estética. Embora tenha conseguido, da maneira mais clara, posicionar-se politicamente, conjugando a defesa irrestrita da liberdade da arte à defesa da integridade política institucional, Breton sacrificou a habitual exuberância de seu pensamento, que se devia, em grande parte, ao desatrelamento de qualquer censura de qualquer espécie. Com isso, sem dúvida, empobreceu o conteúdo de sua reflexão estética.

O eixo de seu pensamento deslocou-se da qualidade e natureza intrínsecas do fenômeno artístico para aquele de sua *relação* com o meio político. Ou seja, não mais a especulação dos mecanismos internos da obra e do processo artísticos, porém, a partir de considerações gerais que recolocam a obra de arte como um valor inquestionável em si, a relação desta com as instâncias externas (ainda que determinantes) de sua produção. Assim, o confronto que antes se dava quase inteiramente no âmbito específico da arte, agora se transfere, de modo quase integral, ao âmbito das relações políticas (embora ainda aqui sejam colocadas questões pertinentes).

Além disso, há que se notar que Breton, em especial após o *Segundo manifesto*, recupera no interior de seu discurso a noção de arte e a categoria de obra de arte segundo termos consagrados. Poder-se-ia dizer que ele concede adequar suas reflexões aos padrões tradicionais da discussão estético-política e, aparentemente, alija desse debate a "revolução surrealista", cuja especificidade o levara, outrora, a indispor-se com contendores embebidos nessa visão tradicional. (Não teria sido esse o principal nó do debate com Naville, à medida que este pensa o papel e a função da arte com outros valores e critérios que os pensava Breton?) Na verdade, não há nisso grandes contradições porque a busca de Breton por meio da realidade onírica, do fluxo do inconsciente, revela, em última instância, uma preocupação não com o conteúdo manifesto, mas com o conteúdo latente que a arte pode conter. Em *Entretiens*, ele relega a questão do conteúdo manifesto aos cuidados dos "historiadores e políticos", enquanto confirma que "é, com efeito, esse conteúdo latente e apenas ele que constitui a matéria primeira da poesia e da arte". É através dele que a arte pode deixar emergir os mitos que condicionam "o destino das comunidades humanas"[114]. Assim, a idéia de "revolução do espírito" concretiza-se na obra de arte — e em oposição à tradição literária consagrada pelo gosto comum — não por meio de suas formas (contribuições técnicas que rompem com seus modelos tradicionais), mas mediante a carga de referências que pode conter aquilo que nela é potencial.

■ ■ ■

O exaustivo debate acerca do papel do homem e da arte no processo revolucionário, essa busca incessante de adequação entre um projeto de desenvolvimento global do homem e as tarefas da ação revolucionária repercutirão, ao longo da década de 1924 a 1935, no cotidiano dos surrealistas e, principalmente, deixarão sua marca no trajeto de pequenos escândalos e controvertidas cisões (dissensões e expulsões) que caracterizou o movimento. Desde o "Processo Barrès", Breton e seus companheiros mais próximos haviam dado mostras de rigor e ortodoxia no que concerne à coerência e ao compromisso dos artistas com relação a sua arte. O exemplo mais cabal dessa radicalidade se encontra no mais polêmico parágrafo do *Segundo Manifesto*:

> ... o surrealismo não teve receio de assumir como dogma a revolta absoluta, a insubmissão total, a sabotagem em regra, e só espera algo da violência. O mais singelo ato surrealista consiste em, revólveres à mão, sair para a rua e atirar ao acaso, o máximo que puder, no meio da multidão. Quem não teve, ao menos uma vez, vontade de acabar desse modo com o sisteminha de aviltamento e cretinização em vigor, tem seu lugar reservado nessa multidão, com o cano da arma à altura da barriga[115].

A violência, aqui, levada a sua condição paroxística, ou seja, a gratuidade total, revela o âmago de uma rebelião absoluta, que já ultrapassou

---

[113] Position politique de l'art d'aujourd'hui, in BRETON, *Position Politique du Surréalisme*, passim.

[114] BRETON, *Entretiens*, p. 264-5; cf. MATTHEWS, *Theatre in Dada and Surrealism*, p. 9.

[115] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 74.

os seus motivos, que superou qualquer interdito da razão, que se fez pulsão. Para Jacqueline Chénieux-Gendron:

> Há aqui uma transgressão do tabu do assassinato que se identifica com a liberdade absoluta, desafiando a dos demais. Vejo ali, na verdade, a indicação de uma violência limite cuja função será assumir, de maneira dionisíaca, o espaço em sua totalidade e, simetricamente, realizar um consumo da consciência, que ela mesma se tornaria espaço e dissolveria no instante, por desespero, seu próprio devir[116].

Essa análise aproxima-se da opinião de Ferdinand Alquié que encontra naquela afirmação surrealista a transcrição do gesto de Vaché, quando este entrou na sessão de estréia de *Les Mamelles de Tirésias* empunhando um revólver e causando tumulto. É inegável que nessa radicalidade, que emerge do caráter essencialmente moral do Surrealismo, manifesta-se, no dizer de Alquié, como uma "espécie de furor sagrado". Logo em seguida, Alquié localiza a origem desse seu pensamento num texto de Breton[117], no qual justifica um "certo estado de furor" a orientar as manifestações surrealistas, e "é no caminho desse furor que (os surrealistas) são mais suscetíveis de alcançar aquilo que poder-se-ia chamar a iluminação surrealista". Esse furor estaria enraizado na expressão de toda a repulsa que os surrealistas sentiam por aquilo que a sociedade burguesa reverenciava como mais sagrado, e, por outro lado, indicava a adesão à "rebelião total" como expressão da consciência revolucionária surrealista. Assim, substituindo-se a uma "decepção razoável" (conforme à razão), o furor estaria presente em todas as manifestações surrealistas[118].

Isso se traduziria em um comportamento intransigente, prepotente, inquisitório e censor, fundado sobre uma base moral e ética, que não raras vezes — a bem da verdade, quase todo o tempo — colocava os surrealistas diante da abominável tarefa de julgar os outros, persistindo na manutenção de uma atitude que poderíamos classificar como o sintoma de uma "síndrome Barrès".

Os anos iniciais do movimento serão férteis em ações e atitudes belicosas que exemplificam essa análise. Já em 1924, a pretexto da morte de Anatole France, escritor de grande reputação e objeto de venerável respeito de parte dos franceses, Breton e seus companheiros fazem publicar o panfleto *Um cadáver*, no qual se referem ao morto em termos que chocarão a opinião pública e provocarão, em certos meios intelec-

---

[116] GENDRON, op. cit. p. 203-4.

[117] Refere-se ao Diálogo entre André Breton e Aimé Patri publicado em *Arts*, 16/11/1951.

[118] ALQUIÉ, op. cit., p. 65-9.

tuais, vigorosos protestos e até mesmos clamores de punição. Aragon, além de dizer do morto que "escrevia malíssimo", refere-se a ele como "este execrável histrião do espírito" que "devia de fato corresponder à ignomínia francesa para que um povo assim tão obscuro estivesse a tal ponto feliz de ter-lhe emprestado seu nome!". Breton é o mais ferino de todos:

> Com France vai-se também um pouco do servilismo humano. Que se festeje o dia no qual se enterra a astúcia, o tradicionalismo, o patriotismo, o oportunismo, o ceticismo e a falta de coragem! Recordemos que os piores histriões de nosso tempo tiveram em Anatole France um cúmplice, e não perdoemos jamais ter abraçado a bandeira da revolução o seu sorriso inerte. Atiremos, se quiser, em uma caixa dessas que se encontram nas margens do rio, os velhos livros "que ele amava tanto", juntemos aí seu cadáver e joguemos tudo ao Sena. Nem mesmo morto este homem deve fazer pó[119].

O ano de 1925 foi marcado por um dos escândalos mais estridentes do Surrealismo, que também lhe valeu um voto de censura e silêncio por parte da imprensa. Convidados para um jantar em homenagem a Saint-Pol-Roux, poeta simbolista bastante apreciado pelos surrealistas, estes aproveitam a ocasião para divulgar mais um de seus panfletos polêmicos, uma carta aberta ao embaixador francês no Japão, Paul Claudel. Na descrição de Breton, os surrealistas chegaram ao local do jantar com antecedência para colocarem cópias da carta sob os pratos dos convidados. O teor antipatriótico e os termos ofensivos dirigidos a Claudel — que, de resto, havia provocado a ira dos surrealistas ao adjetivá-los de "pederásticos" em uma entrevista para *Comoedia* — já eram suficientes para "chocar e indignar uma boa parte dos convidados e, ainda mais, porque eles não saberiam como reagir, criar entre eles e nós uma extrema tensão"[120].

---

[119] BRETON et alii, Un cadavere (Un cadavre), in NADEAU, *Storia e antologia del Surrealismo*, p. 182-3.

[120] BRETON, *Entretiens*, p. 116. Eis um fragmento da carta: "Pouco importa a criação. Desejamos, com toda nossa força, que a revolução, a guerra e as insurreições coloniais possam aniquilar essa verminosa civilização ocidental que o Senhor defende até no Oriente e declaramos que esta destruição é o estado de coisas menos inaceitável para o espírito. Para nós não pode haver nem equilíbrio nem grande arte. Já há muito tempo a idéia de beleza está ultrapassada. Não resta em pé senão uma idéia moral, como, por exemplo, a de que não se pode ser, ao mesmo tempo, embaixador da França e poeta. Aproveitamos esta ocasião para cessar publicamente a nossa solidariedade com tudo o que é francês, em palavras e em ações. Declaramos que a traição e tudo aquilo que, de um modo ou de outro, possa lesar a segurança do Estado nos parece muito mais conciliável com a poesia do que a venda de "grande quantidade de tou-

Esse clima fez-se ainda mais excitado pela presença, no mesmo ambiente, de convidados que despertavam a animosidade dos surrealistas, a começar por Mme. Rachilde, uma "germanófoba", e Lugné-Poe, contra quem os surrealistas tinham sérias restrições por sua participação no serviço de contra-espionagem durante a guerra[121]. Na descrição de Nadeau, um comentário de Rachilde acerca da inconveniência de "uma francesa casar-se com um alemão" dá início ao tumulto. A pretexto de defender a honra de Max Ernst, ali presente, os surrealistas passam a atirar frutas e gritar *slogans*; Soupault balança-se sobre a mesa dependurado no lustre, Breton ofende a sra. Rachilde chamando-a de "puta de soldado" e assim o tumulto se generaliza. Apesar das vãs tentativas de conciliação impetradas pelo homenageado, acaba-se por chamar a polícia. Os surrealistas continuam, sob pancadas, a proferir suas provocações — "Viva a Alemanha!", "Viva a China!", "Vivam os rifenhos!"[122] e até mesmo "Abaixo a França!", grito proferido por Michel Leiris à janela, o que provoca a ampliação do tumulto até a rua, onde o ofensor da nacionalidade é salvo por pouco de um linchamento[123].

Apesar do repúdio de Breton aos espetáculos de teatro, ele eventualmente freqüenta esse espaço de eventos e vê ali uma oportunidade privilegiada para suas intervenções.

A apresentação da peça de Aragon *Ao pé do muro*, em junho de 1925, no Vieux-Colombier, deveria ser precedida de uma conferência acerca de "O francês médio e a literatura", pronunciada por Robert Aron, o mesmo que se associaria mais tarde a Artaud para o projeto do Teatro Alfred Jarry. Antes mesmo que a palestra tivesse início, os surrealistas presentes na platéia iniciaram o tumulto. Segundo o relato de um jornalista que assistia ao embate:

> ... Uma voz gritou: "Não o deixaremos falar mais, assinado: os surrealistas". E as coisas se agravaram... a polícia interveio... Philippe Soupault deu um pulo até o palco e se estabeleceu de braços cruzados ao peito, desafiando a quem quisesse tirá-lo de lá a não ser com baionetas... Robert Desnos dirigia uma arenga violenta à multidão, medindo o palco de um lado para o outro... Enquanto isso esbofeteava-se o rosto do doce poeta Éluard; Vitrac se lançou para defendê-lo... todos estavam de pé, e no ar se cruzavam as injúrias e as ameaças[124].

---

cinho", por conta de uma nação de porcos e cães". BRETON et alii, Un cadavere, in NADEAU, *Storia e antologia del Surrealismo*, p. 195.

[121] BRETON, *Entretiens*, p. 117.

[122] Referência aos rebeldes da resistência do Marrocos francês, da região do Rif.

[123] Apud NADEAU, *História do Surrealismo*, p. 78.

[124] Ibid., p. 77; cf. também BEHAR, op. cit., p. 166.

Embora, com o tempo, esses escândalos públicos fossem se tornando mais raros, o espírito que animaria as inúmeras polêmicas e tumultos de menor monta não arrefeceria em virulência. Todo ao contrário, armou-se de um repertório inesgotável de pecadilhos e transgressões a não serem toleradas nem mesmo entre os amigos. Referindo-se à participação de Miró e Max Ernst nos balés russos, por exemplo, Breton e Aragon declaram não ser "admissível que o pensamento esteja à dependência do dinheiro" e acusam-nos de traírem a idéia surrealista, "idéia essencialmente subversiva que não pode transigir com empresa semelhante cujo escopo sempre tem sido aquele de domesticar os sonhos e as revoltas da fome física e intelectual em favor da aristocracia internacional"[125].

Após a adesão ao Partido Comunista, as exigências tornam-se de caráter ideológico. Adotando uma atitude similar em autoritarismo à disciplina interna do Partido, mas alimentando-a com critérios próprios, os surrealistas continuam a arrogar-se o direito de fazer cobranças e instituir-se em tribunal. Em janeiro de 1929, por exemplo, enviam carta a diversas personalidades do mundo intelectual e artístico, a pretexto de se estabelecer um plano de ação conjunta, mas que resulta, na verdade, em uma enquete acerca do posicionamento ideológico de cada um:

> 1. Julgam que, afinal de contas (importância dos problemas pessoais, falta real de determinações exteriores, passividade notável e incapacidade de organizar elementos mais jovens, insuficiência de saldo novo, e ainda a acentuação da repressão intelectual em todos os domínios), sua atividade deve ou não restringir-se, definitivamente ou não, a uma forma individual?
>
> 2. Se sim, então, por favor, façam o sacrifício de uma breve exposição de seus motivos para aquele que conseguiu reunir a maioria de nós. Definam sua posição.
>
> Se não, em que medida consideram que uma atividade comum pode ser continuada ou retomada; de que natureza ela seria, com quem desejariam, ou consentiriam, levá-la avante?...[126]

Tendo nas mãos as respostas oferecidas, convoca-se uma reunião no Bar do Château. Na pauta, o principal motivo alegado para a reunião seria discutir-se a situação de Trótski, recém-expulso do território soviético. Ao invés disso, depois da leitura das cartas recebidas, Breton propõe que "a assembléia se pronuncie sobre o grau de qualificação ou outro, mas sem dúvida moral de cada um". Eis a senha para o tribunal instalar-se e o papel de réu acaba recaindo sobre os jovens redatores da revista *Le Grand Jeu*. Nesta sessão do Bar do Château, as acusações mais graves a eles imputadas referem-se à proximidade do grupo com o Teatro Alfred Jarry, a omissão no caso dos incidentes da École Normale Supérieure e os elogios que um dos redatores teria feito a respeito do Chefe de Polícia[127].

---

[125] ARAGON & BRETON, Protesta, in NADEAU, *Storia e antologia del Surrealismo*, p. 206.

[126] Apud NADEAU, op. cit., p. 114.

A reunião pôde ser considerada um fracasso e dela muitos se retiraram, decididos a não mais se dedicarem às atividades surrealistas. Entre eles, Ribemont-Dessaignes que em carta a Breton, no dia seguinte, critica-o violentamente: "... julgamento, julgamento, julgamento e de que tipo! Em suma, algum dia já fizestes outra coisa?"[128].

A intransigência com que Breton conduzia esses eventos redundava, inevitavelmente, em rompimentos e animosidades. O surrealista, no entanto, parecia entendê-los como um desdobramento natural do exercício coerente de suas posições. E não via problemas em torná-los públicos. Na seqüência do episódio do Bar do Château, Breton vai escrever o *Segundo Manifesto* e nele registra-se um dos ataques mais frontais e generalizado do escritor aos dissidentes e discordantes do movimento. Breton justifica-se de antemão dizendo não ver "inconveniente grave para o surrealismo a perda desta ou daquela personalidade, brilhante que seja, e especialmente no caso em que esta, que por isso mesmo já não é mais inteira, indique pelo seu comportamento que deseja voltar à norma". Esse "voltar à norma" tem um sentido amplo e, muitas vezes, não se presta a uma apreensão imediata (o que talvez tenha favorecido a pecha de "conflitos de ordem pessoal" que eventualmente surgiu como justificativa para esses casos).

Os motivos alegados são de ordens diversas, dependendo de cada personalidade envolvida. No caso Desnos, por exemplo, Breton alega que, "... depois de lhe ter dado um tempo incrível para se corrigir do que julgávamos ser apenas um erro passageiro de sua faculdade crítica", nada mais resta ao movimento do que ignorá-lo, ainda que com restrições: "Sem dúvida cumpro essa tarefa com uma certa tristeza. Ao contrário dos nossos primeiros companheiros de estrada, que nunca nos interessamos em reter, Desnos teve no surrealismo um papel necessário,

---

[127] *Le Grand Jeu* foi uma revista de inspiração surrealista, iniciada no ano anterior. Contra ela, os surrealistas acusam um excesso de misticismo e um apego ainda desmedido à literatura. No que concerne ao episódio aqui referido, seus redatores são criticados por perderem a oportunidade de provocar um escândalo, ao não publicarem um abaixo-assinado que os estudantes da École Normale teriam produzido contra a situação armamentista da França naquele momento; NADEAU, op. cit., p. 116.

[128] Ibid., p. 117.

inesquecível, e que não pode ser contestado, nem neste pior momento". Isso não lhe pareceu, no entanto, motivo suficiente para rever sua posição. Para ele, Desnos é efetivamente culpado pois, ainda que "por falta de espírito filosófico",

> ... ele pensou que podia se dedicar impunemente a uma das atividades mais perigosas que existem, a atividade jornalística, e, por causa dela, deixar de responder a algumas intimações brutais com as quais, ao longo de seu caminho, o surrealismo deparou: marxismo ou antimarxismo, por exemplo[129].

O caso de Naville é ainda mais surpreendente. Sobre ele, "de quem esperamos com paciência que seja devorado por sua insaciável sede de notoriedade", Breton deixa cair toda sua ira, embora reduzindo suas desavenças a uma genérica acusação de tráfico de influência. Condena-o por favorecer-se de sua situação familiar — "o pai do sr. Naville é riquíssimo" —, "para fazer predominar seu ponto de vista" e acrescenta que "o sr. Naville (...) não recuará, está bem claro, diante de nenhum obstáculo, para chegar a reger a opinião revolucionária"[130].

Em alguns casos, os motivos aparentes correspondem mais diretamente à prova da coerência de princípios e dela não são poupados nem mesmo os mais fiéis companheiros de viagem. O rompimento com Éluard estaria entre esses exemplos, embora neste episódio, a exemplo do "caso Aragon", Breton possa argumentar uma traição na base da discórdia.

Estando no México, Breton tem notícias da colaboração de Éluard com a revista *Commune*, publicação de feitio stalinista e antipática para com os surrealistas. Breton adverte Éluard acerca de suas restrições a essa colaboração mas fica sem resposta. Ao retornar a Paris,

> ... fiquei estupefato ao vê-lo alegar que uma tal colaboração não implicava, de sua parte, nenhuma solidariedade em particular, que estava convencido de que um poema seu, por suas qualidades intrínsecas, se defenderia por si só onde quer que fosse, tanto que nos últimos meses, do mesmo modo que fizera com *Commune*, havia colaborado com publicações fascistas — são estes os termos que ele empregou — na Alemanha e na Itália[131].

Breton deu-lhe a entender que essas declarações abalavam qualquer sociedade entre eles e que não via sentido em continuarem com a amizade de tantos anos. Depois disso, nunca mais se viram. Em 1950, Breton envia uma carta a Éluard cobrando-lhe posição diante do processo aberto, em Praga, contra seu amigo comum Zavis Kalandra. Éluard, fiel à política stalinista, recusa seu apoio. Sua morte, dois anos depois, sela definitivamente a ruptura entre os dois[132].

---

[129] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 115.

[130] Ibid., p. 98. Vale lembrar que Naville, apesar desse antecedente, favoreceu a aproximação de Breton e Trótski ao enviar ao secretário do líder político os textos dos discursos de Breton, cf. ROCHE, Introdução in FACIOLI, op. cit., p. 17.

[131] BRETON, *Entretiens*, p. 191.

Com o passar do tempo, em muitos desses casos houve reconciliações e mesmo retratações: já no próprio *Segundo Manifesto*, Breton tenta fazer justiça a Tristan Tzara, por exemplo. Reputando-o uma "vítima de prevenções excessivas que de fato tínhamos contra ele", e justificando que o episódio do *Coeur à barbe* se havia apoiado em um equívoco, tal como admitido também por Tzara, Breton admite "de muito bom grado" contentar-se com essa versão do caso e insiste, "com todos aqueles que foram envolvidos, que estes incidentes sejam esquecidos". Por fim, louva "a atitude intelectual de Tzara (que) não cessou de ser nítida" e o conclama a que se empenhe em tornar mais visíveis suas atividades[133].

No caso de Georges Bataille, Breton manteve com ele uma relação de constante disputa, ao longo da história do movimento. Próximo do Surrealismo, mas sem nunca ter aderido a ele, Bataille manteve uma posição discordante e radical, que muitas vezes valeu-lhe a acusação de misticismo, a mesma que ele imputou, também em várias ocasiões, aos surrealistas. Como afirma Philippe Audoin, Breton e Bataille eram homens de "mesma estatura, e seus pensamentos, suas inquietações, suas incertezas (mesmo contrárias, àquele momento) de natureza idêntica". Apesar dos ataques permanentes a Bataille — são várias as páginas dedicadas a ele no *Segundo manifesto*, embora restritas a acusar o pensamento e não a pessoa de Bataille —, Breton vai aliar-se a ele durante o período de *Contra-ataque*, ainda que por breve período. O comentário de Audoin acerca de um dos encontros posteriores entre os dois pode ser esclarecedor da natureza dessa relação. Já nos anos 50, Bataille apresenta-se como conferencista em um determinado evento, abordando o tema "Erotismo e fascinação pela morte". Breton, no auditório, convocado nominalmente pelo coordenador para dirigir questões ao palestrante, escusa-se de fazê-lo, alegando não ter preparado com antecedência nenhuma intervenção. No entanto, à hora das respostas

> Bataille, "com um tom bastante cansado e envelhecido", começa a falar, como se observasse um antigo rito: "Responderei agora a André Breton..." e responde, no essencial, a uma questão que não lhe havia sido proposta. A questão emerge da resposta: introduz o Amor no debate sinistro entre Eros e Tanatos. Só Breton poderia tê-la formulado[134].

No entanto, a via das agressões e acusações não era de mão única. Esse exercício ostensivo de onipotência valeu a Breton alguns duros reveses, como o de ver-se no banco dos réus, acusado por todos esses ex-amigos em *Um cadáver*, panfleto publicado como reação ao *Segundo Manifesto*, e que trazia, ilustrando-o, a fotografia de Breton, olhos fechados e coroa de espinho na cabeça, ao lado da citação: "é preciso que, morto, esse homem não faça mais pó". Com direito à tréplica, Breton publica *Antes, Depois*, na revisão do *Segundo Manifesto*, no qual articula um placar com a posição de seus detratores à época em que colaboravam com o Surrealismo, contrapondo-a às acusações que ora lhe faziam.

Alexandrian vê nessas rupturas nada mais do que um ritual de valor iniciático. Seria essa a forma de Breton reagir àqueles que lhe escapam do controle, dispensando-os, como o Zaratustra de Nietzsche, uma vez apreendida a grande lição. Daí a dramaticidade que sempre envolveu esses rompimentos[135]. Trata-se, sem dúvida de uma interpretação plausível, porém, ela daria conta de apenas uma parte da realidade dos fatos. Sem nos determos em analisar a personalidade — no mais, controvertida — de Breton, poder-se-ia dizer que esse ritual de ruptura concerne também a uma "depuração" do movimento, projetada à imagem e semelhança do rigor testemunhado por seu líder. Diferentemente do Futurismo, cujas defecções não chegavam a preocupar Marinetti, do mesmo modo que este se abria para receber quem quer que fosse, no Surrealismo bretoniano, as exigências para a participação implicavam uma fidelidade exclusiva e estrita a seus princípios, que não admitia divergências com sua liderança.

■ ■ ■

De todos os rompimentos ocorridos no seio do Surrealismo, o que concerne mais diretamente ao teatro e que tem implicações significativas para a história dessa arte é o caso de Artaud. O episódio de rompimento foi singelo, como se pode verificar no relato do próprio Artaud:

> No dia 10 de dezembro de 1926, às 9 da noite, no café "Profeta", em Paris, os surrealistas reúnem-se em congresso. Tratava-se de saber o que, diante da revolução social que

---

[132] Cf. AUDOIN, *Les surréalistes*, p. 79 e 81-2.

[133] BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, p. 121-2.

[134] AUDOIN, op. cit., p. 57-8.

[135] ALEXANDRIAN, *Breton*, p. 176.

> estrondeava, o Surrealismo iria fazer do seu próprio desenvolvimento. Para mim, dado o que já se sabia do comunismo marxista, ao qual pretendiam aderir, a questão nem se colocava. Será que Artaud pouco se importa com a revolução?, perguntaram-me. Pouco me importo com a de vocês, não com a minha — respondi, abandonando o Surrealismo, pois o Surrealismo também havia se transformado num partido[136].

Em *À luz do dia*, Breton vai mencionar Artaud (e também Soupault) para explicar o rigor de seu engajamento ideológico, justificando sua eliminação do movimento "em nome de um certo princípio, o da honestidade, que deve, a nosso ver, ser colocado antes de quaisquer outros princípios". Prossegue, na seqüência:

> A notável falta de rigor que mantinham entre nós, o evidente contra-senso que implica, no que lhes concerne, a busca *isolada* da estúpida aventura literária, o abuso de confiança no qual ambos se empenham, já haviam sido por muito tempo objeto de nossa tolerância[137].

A resposta de Artaud virá em seguida, com a publicação de *Em plena noite ou o blefe surrealista*. Nela, mais do que uma defesa, Artaud faz uma comovente profissão de fé nas virtudes do Surrealismo e no seu engajamento artístico:

> Existe ainda uma aventura surrealista e o surrealismo não morreu no dia em que Breton e seus adeptos entenderam que era seu dever se vincular ao comunismo e buscar no domínio da matéria imediata a consecução de uma ação que só poderia se desenvolver normalmente nas disposições íntimas do cérebro...
>
> O Surrealismo sempre foi para mim uma nova espécie de magia. A imaginação, o sonho, toda essa intensa liberação do inconsciente, que tem por finalidade fazer aflorar à superfície da alma aquilo que ele tem por hábito manter escondido, deve necessariamente introduzir profundas transformações na escala das aparências, no valor da significação e no simbolismo do criado. Todo o concreto muda de vestimenta, de casca, não mais se aplica aos mesmos gestos mentais. O além, o invisível rechaçam a realidade. O mundo não resiste...
>
> Eu desprezo muito a vida para pensar que uma mudança, qualquer que seja, que se desenvolver no quadro das aparências, possa alterar alguma coisa na minha detestável condição. O que me separa dos surrealistas é que eles amam a vida tanto quanto eu a desprezo[138].

As repercussões das divergências entre Breton e Artaud não se resumiram a essa troca de panfletos, ganhando o espaço dos eventos. Apesar de sua oposição ao projeto cênico de Artaud, Breton esteve presente nas apresentações do Teatro Alfred Jarry e chegou a corroborar um dos empreendimentos de seu desafeto. Trata-se da apresentação, a 14 de janeiro de 1928, na Comédie des Champs Elysées, da segunda produção do Teatro A. Jarry. Nesse dia, como parte do programa, apresentou-se um espetáculo que fora anunciado como "um ato de uma peça, cujo nome do autor mantemos em segredo, pois que tampouco nos deu autorização para encená-la". Diante da platéia inquieta e entediada, Breton, único a reconhecer que se tratava de *Partage du Midi*, de Claudel, proclamou a revelação do mistério e divertiu-se muito com a troça pregada por Artaud no público[139].

No entanto, diferente foi a participação de Breton na noite de 2 de junho de 1928, no Théâtre de l'Avenue, durante a apresentação de *O Sonho*, de Strindberg. Para a produção da peça, Artaud contara com subsídios da Embaixada sueca em Paris. Na estréia, estavam presentes altas personalidades da colônia sueca e também os surrealistas, que provocaram um tumulto, acusando a produção de ter-se vendido a seus patrocinadores. Artaud aumentou a confusão ao pretextar que também Strindberg havia sido uma vítima do capitalismo nórdico, o que, por sua vez, provocou a retirada de algumas das personalidades presentes. Para a segunda sessão da peça, programada para 9 de junho, Artaud e Aron, avisados de que os surrealistas compareceriam em massa para novas provocações, preveniram-se requisitando força policial. O embate que se seguiu acabou por resultar na prisão dos manifestantes, entre eles Breton. Segundo este, Artaud em pessoa se encarregara de ficar à porta denunciando os agitadores.

No primeiro caso, entende-se a aceitação da manifestação por Breton porquanto, mais do que uma representação tradicional, Artaud fizera do espetáculo um evento em si mesmo, como uma anedota que, ao ser proferida, convertia todos os espectadores em alvo da burla. Era algo, sem dúvida, bastante próximo do espírito dadá-surrealista, sempre tentado a fazer de qualquer evento um instrumento de provocação. No caso de *O Sonho*, no entanto, Artaud pretendeu, de fato, encenar seriamente a peça. Era um projeto há muito acalentado por ele e, embora pudesse ser chamado de oportunista — como o reputa Breton —, suas razões de encenador eram mais fortes do que quaisquer outras.

---

[136] ARTAUD, Surrealismo e Revolução, palestra pronunciada no México em 1936; in WILLER, *Os escritos de Antonin Artaud*, p. 84-5.

[137] BRETON et alii, Alla luce del sole, in NADEAU, *Storia e antologia del Surrealismo*, p. 234-5; cf. AUDOIN, op. cit., p. 53.

[138] ARTAUD, Nella notte fonda, in NADEAU, op. cit., p. 246-9; cf. AUDOIN, op. cit., p. 53.

[139] Apud ESSLIN, *Artaud*, p. 32.

Ao não condescender com uma proposta essencialmente artística, Breton afastou do Surrealismo a possibilidade de ter um teatro à altura de sua literatura. Mesmo à margem, o pensamento de Artaud acerca do teatro manterá inúmeros pontos de conexão com o movimento. Manifesta-se ali o oculto, o universo do subconsciente, o espaço privilegiado oferecido à imaginação, ao acaso, ao humor e, principalmente, mantém-se o sentido de arte vivenciada, princípios todos muito caros ao Surrealismo.

Os primeiros textos importantes de Artaud sobre teatro começam a surgir a partir de 1931, concentrando-se nos dois anos seguintes suas mais significativas reflexões, com *O Teatro e a Peste*, *O Teatro Alquímico* e os dois manifestos do *Teatro da Crueldade*. Estes dois últimos escritos concentram e condensam as principais idéias do autor acerca de seu projeto cênico.

Para definir sua idéia de teatro, Artaud recorre a uma linguagem densa, metafórica, cujas referências, no entanto, são facilmente detectadas no ambiente surrealista, no qual seu espírito permaneceu imerso, ainda que dele fisicamente alijado.

Na base dessa idéia persiste, embora formulada em outros termos, a vontade de promover uma revolução espiritual e poética, de atingir o homem globalmente. O teatro, duplo da vida como a vida é seu duplo, deve embeber-se em temas cósmicos, universais, que "podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza, os Objetos"[140]. De mesmo modo, sua correspondência com o universo do onírico é fundamental para sua constituição, pois

> O teatro não poderá retornar a ser ele mesmo, isto é, constituir-se em meio de ilusão verdadeira, senão fornecendo ao espectador precipitações verídicas de sonho, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, mesmo seu canibalismo, transbordam sobre um plano, não suposto e ilusório, mas interior[141].

Esse teatro será sobretudo mágico e deve realizar "magicamente, em termos verdadeiros, uma espécie de criação total, no qual não reste mais ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os fatos". Todos seus elementos devem concorrer, portanto, por via de uma "destruição

---

[140] Le théâtre de la cruauté, in ARTAUD, *Le théâtre et son double*, p. 137.

[141] Ibid., p. 140.

anárquica, produtora de um prodigioso vôo de formas que será o espetáculo (...) a recolocar em causa, organicamente, o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade"[142]. É nesse sentido, na mesma acepção de "verdadeira realidade" empregada pelos surrealistas, que mito, sonho e imaginação se completam para, dirigidos ao homem global, surgir "em pé de igualdade com a vida", ou seja, fazer com que "entre a vida e o teatro não mais se produza qualquer cissura evidente, qualquer solução de continuidade[143].

Artaud compreende que o teatro é essencialmente encenação e, mediante uma avaliação de todos os elementos cênicos, alcança projetar-lhe uma forma que rompa com "a sujeição do teatro ao texto", forjando-se uma "espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento". Desse modo, as palavras, no teatro, devem ter "mais ou menos a importância que têm nos sonhos"[144]. Cumpre, portanto, que elas concorram em nível de igualdade com todos os outros elementos da encenação — luz, espaço, objetos, personagens —, para a exaltação da sensibilidade: "O que o teatro ainda pode arrancar da fala são as possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação disassociadora e vibratória sobre a sensibilidade"[145]. Com isso, a palavra recupera seu poder de "encantação" e contribui para que tudo se torne magnetismo e poesia.

Essas qualidades, que animam o maravilhoso, remetem, em sua essência mais profunda, a uma experiência-limite para a sensibilidade. O teatro deve propiciar "uma ligação mágica, atroz, com a realidade e com o perigo": é assim que Artaud define o Teatro da Crueldade na abertura do *Primeiro Manifesto* — algo tanto vago para o impacto de sua denominação. Uma explicação mais consistente, no entanto, foi eliminada do texto após a primeira publicação, e outro fragmento, sugerido como acréscimo, nunca foi incorporado:

> Trata-se de dar à representação teatral o aspecto de uma fornalha devoradora, de levar, ao menos uma vez, no curso de um espetáculo, a ação, as situações, as imagens a esse grau de incandescência implacável, que no domínio psicológico ou cósmico se identifica com a crueldade.
>
> Essa ligação mágica é um fato: o gesto cria a realidade que evoca; e esta, por natureza, é atroz, não cessa enquanto não produzir seus efeitos[146].

---

[142] Ibid., p. 140-1.

[143] Ibid., p. 186 e 191.

[144] Ibid., p. 135-6 e 142.

[145] Ibid., p. 136.

[146] Ibid., p. 236, n.º 2 (rodapé).

Complementando esse sentido da crueldade, Artaud escreve, em carta a Jean Paulhan[147], em setembro de 1932:

> Não há, nessa Crueldade, nem sadismo, nem sangue, pelo menos não de maneira exclusiva (...). Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacável, determinação irreversível, absoluta (...). A crueldade é, antes de tudo, lúcida, uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade.

Constituindo uma concepção de teatro — estando, portanto, na esfera da produção artística —, com seus escritos Artaud avança um passo além do pensamento surrealista ao contemplar o espectador. Realiza uma operação à qual o Surrealismo se furtou: considerar a perspectiva do receptor. Ao passo que na ótica do movimento é o artista que realiza um mergulho no interior, deixando fluir um produto que não é avaliado, propriamente, como obra de arte, Artaud rompe com o casulo do artista ensimesmado e busca agir sobre o espectador. Pretende fabricar um sonho para que os outros possam mergulhar nele. O onírico, o maravilhoso, o oculto, a imaginação, são, pois, instrumentos com os quais se dispõe a erigir um mundo poético, porque ficcional, e, ao mesmo tempo, terrível, porque, ao imergir nele, o homem encontra-se diante de si mesmo, dimensão cósmica, psicológica e social, que se produz como teatro duplo da vida (e vice-versa).

Trata-se de uma proposta que facilmente mereceria — como mereceu — a acusação de "misticismo" de parte de Breton. No entanto, este, talvez por comiseração, mas também por um sentimento íntimo de admiração que certamente nutria diante da genialidade de Artaud, abrandou suas críticas, até revertê-las em elogios. Durante os últimos anos, a partir de 1936, quando começam suas viagens e seu martírio pelos hospícios franceses, Artaud recorre a Breton, em diversas ocasiões, através de correspondência. Aos poucos, os dois se reaproximam. Quando de sua volta do exílio americano, em 1946, Breton faz sua primeira aparição pública em uma manifestação de apoio a Artaud, recém-liberado do Sanatório de Rodez e já próximo de seu fim (sua morte se dará em 1948). Em *Entretiens*, publicado em 1952, Breton, depois de elogiar a atuação de Artaud à cabeça do Bureau de Recherches Surréalistes e de *La Révolution surréaliste*, no início do movimento, tenta explicar sua posição com relação a ele, deixando no ar uma sensação de que Artaud era uma força que não podia ser contida pelo Surrealismo:

> Talvez ele estivesse, mais do que todos nós, em grande

---

[147] Lettres sur la cruauté, in ARTAUD, op. cit., p. 152-3.

> conflito com a vida. Extraordinariamente belo, como era então, ao se deslocar, arrastava com ele uma paisagem de *roman noir*, toda traspassada de cintilações. Era possuído por uma espécie de furor que não poupava, por assim dizer, nenhuma das instituições humanas, mas que podia, na ocasião, se resolver em riso, canal por onde passava todo o desafio da juventude. Esse furor, pela impressionante potência de contágio de que dispunha, exerceu profunda influência sobre a marcha do Surrealismo[148].

Em Artaud, o furor se torna crueldade, deslocando o foco de atenção da atuação do artista para a relação da obra com o espectador. Ao passo que o furor procede de um empenho pessoal do indivíduo para provocar reações e ordenar, segundo princípios estritos, o comportamento daqueles que o cercam, o Teatro da Crueldade condensa os efeitos daquele impacto em circunstância concreta, fabricada com recursos cênicos, de modo que o envolvimento do espectador ocorra na esfera privilegiada de sua sensibilidade, e não apenas no plano moral. Assim, o espectador mergulha no seu íntimo, a partir de sua história pessoal, por meio do espetáculo. Ou seja, propicia-se-lhe a possibilidade de vivenciar uma experiência estética radical.

Em Breton, o furor se ameniza ao longo de sua vida. O investimento nas reflexões acerca do amor, horizonte utópico do Surrealismo nos anos quarenta, desvia-o do empenho de julgar e corrigir. Politicamente, como afirma Alexandrian, ele mantém o culto à liberdade e à independência, sua primeira e definitiva bandeira de luta. Esse será seu maior estímulo, que o conservará na ativa até sua morte em 1966, sempre presente na defesa dos direitos políticos e de livre expressão, seja condenando os julgamentos arbitrários da Espanha franquista, seja participando da campanha contra a Guerra da Argélia. Fora uma breve aproximação com os anarquistas, no início da década de 1950, permanecerá à margem dos partidos e das organizações políticas. Por decepção ou por coerência, ele se mantém fiel a seus caros princípios da juventude, embora tenha amainado seu viés mais virulento, em troca de uma atuação mais disciplinada e madura. A política foi, para ele, um longo e difícil aprendizado. Quando, no "jogo do abrir", perguntam-lhe: "Você abriria para Marx?", ele irá responder: "Não, por cansaço"[149].

---

[148] BRETON, *Entretiens*, p. 112.

[149] Apud ALEXANDRIAN, op. cit., p. 115.

RUPTURA, IMPLOSÃO, RESGATE

> "É preciso sonhar", disse Lênin, "é preciso agir",
> disse Goethe. O Surrealismo nunca pretendeu
> outra coisa, e todo seu esforço tendeu
> à resolução dialética dessa oposição.
>
> Breton

O projeto estético das vanguardas não pode ser desvinculado do projeto político — entendendo por este a intenção de, como movimento ou como indivíduo-artista, interferir na situação política concreta e poder influenciar na definição e condução dessa realidade, tendo à frente um horizonte ideal. Porém, a maneira como se processa a conjugação desses dois projetos, no contexto das vanguardas, é bastante complexa. Há sinais que nos indicam a existência de programas políticos, ou, pelo menos, de um envolvimento nesse sentido, manifestado diferentemente de acordo com cada movimento e no rastro das opções de seus principais representantes. Na Alemanha pós-guerra, dadás e expressionistas assumiram gestos explícitos de militância, que persistiram até pouco depois da instalação da república weimariana. Os expressionistas engajados comprometeram seu ideal político com a promessa, um tanto vaga, de surgimento de uma geração de "novos homens", que emergiria dos escombros de uma humanidade a duras penas redimida. Por outro lado, se chegam a produzir manifestos políticos, os dadás berlinenses não lhes dão consistência programática e não o fazem com a intenção efetiva de forjar uma participação conseqüente nas instituições políticas.

O Futurismo, na Itália, testemunhou e influenciou a ascensão fascista, mas permaneceu na periferia desse poder, apenas tolerado, sem forças para impor-se, embora muito de seu ideário tenha servido ao projeto político de Mussolini. O sonho de uma "articracia" esboroou-se, assim, no confronto com as exigências pragmáticas dos mecanismos do poder. Na Rússia, os cubo-futuristas engajaram-se resolutamente na Revolução e contribuíram de fato para seu implante, até o momento em que o Estado advogou para si controle totalitário sobre toda a vida política e cultural das repúblicas. Desse modo, o ideal de uma "verdadeira revolução", que também contemplasse a arte, esfacelou-se por detrição contra as esferas burocráticas do poder. Os surrealistas procuraram conciliar seu pensamento com a ação partidária, por um longo e desgastante período. Aragon sucumbiu ao Partido Comunista, submetendo-se servilmente ao comando stalinista. Breton rebelou-se contra as amarras dessa sujeição, buscou uma alternativa com Trótski e, depois, voltou à militância solitária e independente, em que permaneceu até o final de sua vida.

Exceto pelo Expressionismo, do qual só podemos localizar casos isolados, todos os movimentos produziram documentos de teor político, extrapolando a esfera cultural e artística. De programas mais abrangentes, envolvendo economia e organização do Estado — como foi o caso dos futuristas —, à predominância de questões de ordem ética dos surrealistas, houve, evidentemente, de parte das vanguardas, uma intenção efetiva de interferir no contexto sociopolítico. Os temas que animaram seu repertório político foram os mesmos que moveram as parcelas militantes da sociedade: o pacifismo (ou a defesa da guerra, no caso futurista); o sistema político, particularizado, dependendo do movimento, em convicções nacionalistas, antiparlamentaristas ou antiestatistas; o ódio às religiões e à Igreja; a defesa, contra ou a favor, do desenvolvimento tecnológico, o desprezo pelo mundo e valores burgueses, até aspectos contingenciais da atualidade política, como o irredentismo e o sentimento antigermânico. Porém, sempre houve independência política no interior dos movimentos, apesar de, evidentemente, pesar na condução de suas trajetórias as opções políticas de seus líderes.

A participação política das vanguardas, portanto, foi circunstanciada pelas respostas que se viu obrigada a dar a situações e contextos específicos. Nem todos os futuristas foram fascistas, como nem todos os surrealistas aderiram ao Partido. Toller continuou militando, mas Ball refugiou-se no misticismo religioso. Equívocos da leitura generalizadora, Dadá passou para a História como um movimento apolítico e o Futurismo como fascista, quando, na verdade, ofereceram, em seu momento histórico, respostas particulares no âmbito de suas especificidades.

No entanto, não foi dessa militância explícita — apenas um aspecto mais aparente do fenômeno — que emergiu o dado novo da relação arte-política. Foi da proposição de uma *revolução através da arte* que esses movimentos retiraram sua potencial força demolidora. A arte a serviço de si mesma, do indivíduo e da sociedade, não como portadora de mensagens revolucionárias, mas como um modo de existência, alternativa e subversora da ordem burguesa. A predominância do "espírito de rebeldia" que animou as vanguardas foi em grande parte responsável pela sua inadequação e dificuldade de sujeição aos partidos (exceto por opções individuais e à custa da autonomia artística, como no caso de Aragon).

Assim, a busca de conciliação entre essas duas atitudes — engajamento explícito e atenção a ideais abrangentes de liberdade de ser e de expressão — determinou, por momentos ou o tempo todo, dependendo de cada movimento, a natureza de seu vínculo político.

■ ■ ■

A revolução artística das vanguardas chega ao teatro depois de passar pela literatura. Traz em seu bojo os produtos das investigações com a língua, a introdução, em seu domínio, de procedimentos emprestados às outras artes, como a plástica e o cinema, e, de modo geral, o desprezo pelas normas e paradigmas do passado. É natural, portanto, que essa revolução entre no teatro pela porta da dramaturgia, franqueada, além do mais, pelas precedentes mudanças que já se haviam verificado em seu âmbito específico (as "contaminações" modernas do drama rigoroso).

Por outro lado, do ponto de vista político, o drama verista preparara o campo para um teatro subsidiário do discurso político direto, que resultou, em sua forma mais radical, na palavra doutrinária do agitprop. Nas vanguardas, esses dois eixos se afastam em sentido inverso: à medida que vão se radicalizando os procedimentos de ruptura, vai desaparecendo o discurso direto.

No Expressionismo, o elemento político é transformado em discurso indireto, ou seja, permeado pelo simbolismo. A metáfora remete a reflexões morais, éticas, étnicas e constituem um universo de valores antiburgueses, anticapitalistas e pacifistas. As personagens centrais também são construídas segundo esses valores e se não obedecem a um traçado maniqueísta — nos moldes caricaturais e ideologicamente orientados do agitprop —, debatem-se, ainda assim, na oscilação entre pólos opostos.

A dramaturgia expressionista representa uma cancela de passagem do drama rigoroso para a nova dramaturgia vanguardista. Ainda estamos bastante próximos do modelo realista, embora a relação dialógica esteja minada pela multiplicação da personagem em seus duplos e a solução daquilo que se poderia chamar trama — na verdade, as "estações" do martírio do herói — projeta-se em direção a um futuro ideal, fora do marco da ficção dramatúrgica.

À fragmentação da estrutura dramática corresponde também a fragmentação da linguagem: as normas sintáticas sucumbem a uma desordenação delirante, visionária, fruto de uma subjetividade emocional. O mesmo procedimento rege as unidades tempo-espaciais, constritas em favor de uma nova economia diegética (como em *Batalha naval*) ou tornadas abstração (*Gás*).

Na dramaturgia de Marinetti, uma obra de juventude como *Rei Baldoria* obedece a uma linha de tradição romântica, traçada através do Simbolismo, o que a aproxima também do Expressionismo. O elemento alegórico central desta peça irá ressurgir, mais adiante, em outros trabalhos do autor, em especial naquelas *sintese* onde o componente político tem seu lugar, como é o caso de *O quarto do oficial* e *O soldado distante*. Aqui, presta-se como instrumento de propaganda, animado por um forte componente emocional. Na produção das *sintese*, em geral, e também no caso de *O Ponto Nu*, os procedimentos são retirados da tradição do cabaré e do teatro de variedades, porém com um tratamento que ressalta o *nonsense* e a alogicidade. É nesse jogo de combinações desconcertantes que se constitui um universo essencialmente político, não só pela inserção de atualidades, mas também pela provocação à platéia — no destaque, por exemplo, do componente erótico —, e pelo jogo puramente teatral de metalinguagem.

Diferentemente do Expressionismo, que contou com uma encenação profissional, adequada a seus princípios, o desafio dos textos futuristas não pôde obter uma resposta pertinente no palco. As aplicações do código cinematográfico à cena, recorrentes nas *sintese*, exigiam um complexo técnico e uma concepção cênica que os futuristas ainda não comportavam. Por outro lado, as reverberações e imagens oníricas, como as exigidas por *Rei Baldoria*, dificilmente conseguiriam realizar-se fora da imaginação de um leitor. As fotos que sobrevivem das montagens originais revelam, na verdade, um aparato cênico visivelmente grosseiro, que, com certeza, condenou as apresentações a menos da metade de sua força potencial.

No Cubo-Futurismo, duas obras emblemáticas estão, na verdade, tão próximas quanto distantes. *Vladimir Maiakóvski, uma Tragédia* possui uma forte presença metafórica, herança do Simbolismo. Também está próxima das obras expressionistas pelo caráter monodramático, que torna a ação mais uma expressão de movimento interior que articulação de uma fábula. Subsidiária do discurso indireto, seus temas remetem diretamente à condição da sociedade em mudança: a mutilação, a revolta dos objetos, a cidade tentacular.

Já em *Vitória sob o Sol*, há uma desconstrução radical da linguagem ordenadora de sentidos, substituída, em grande parte, por uma língua inventada. Nesse sentido, o texto encontra-se mais próximo das criações radicais de Dadá que da obra de seu conterrâneo.

No Dadá, aquilo que ainda se assemelha à dramaturgia — como as peças de Breton e Soupault — pode ser lido como paródia do próprio teatro. Encontramos ali alguns temas que são próprios das comédias de bulevar ou do melodrama — casamento, vida burguesa —, porém, tratadas com procedimentos similares ao do Futurismo. É nos esquetes-manifestos, no entanto, que podemos sentir toda a força desestruturadora da antiarte dadá. Inútil fazer deles uma leitura semântica, pois não é isso que interessa: ali, a palavra é gesto e, como tal, sua existência só ganha concretude no âmbito do *gestus* dadá mais amplo, que são as manifestações.

Os textos dadá não têm nada a dizer, têm a surpreender, a revelar — o inesperado, o novo, o chocante — que conduz o espectador a uma postura de distanciamento. Dadá brinca com a impossibilidade de compreensão — "O desejo de compreender (...) tem em comum com os outros desejos que, para durar, necessita ser incompletamente satisfeito", diria Breton mais tarde[1]. Os textos dadás exigem um novo tipo de resposta, que não reage à peça, mas ao fenômeno palco-platéia como um todo. Seu verdadeiro objeto é a relação entre os atuantes e os espectadores.

Nessa perspectiva, deixa de ser importante o cuidado com a apresentação. Os dadaístas trabalham com uma economia de elementos cênicos, restritos às necessidades específicas de mobiliário e objetos demandados pelo texto, segundo um princípio de adequação funcional. O espaço é sempre adaptado e, visualmente, cenários e figurinos concordam com o imediatismo e a precariedade do texto. Não há emprego de atores, os próprios vanguardistas se encarregam de dizer a obra. Seu maior mérito interpretativo é a prontidão com que respondem às reações da platéia.

■ ■ ■

Nas obras de caráter pós-simbolista e expressionista, produzidas em torno da Primeira Guerra, a força de seu inconformismo se manifesta através do grotesco de natureza sinistra, tributário da herança romântica. O grotesco preenche o vazio do não-dito, das reticências e hesitações expressionistas que não conseguem dar conta do impasse angustiado em que mergulha o homem acuado do início do século. A experiência radical do conflito bélico transforma em ironia o pessimismo, e o desconforto em escárnio. O riso vem, então, com sua tradição secular, castigar os costumes. É ainda o grotesco, que ressalta a inadequação do pacto social, apontando sua lente deformante para a indecente pança burguesa.

---

[1] Apud ALEXANDRIAN, *Breton*, p. 46.

As linguagens do grotesco — sinistro, cômico, escatológico — dão testemunho da insociabilidade do espírito ávido por mudanças éticas e sociais, e presta-se com precisão a fixar os marcos dessa revolta. Como afirma Jacó Guinsburg[2], o grotesco é "uma das formas mais expressivas das tendências do espírito contemporâneo, dos problemas que o assaltam e das significações que suas linguagens pretendem transmitir". Só essa categoria pode dar conta das transformações desconcertantes de um mundo em evolução desumana e desenfreada: "Pela mescla, sem dúvida calculada, do radicalmente contraditório, gera os climas fantasmagóricos em que a obra fala do indizível e nos introduz — através do estranho, do inusitado, do paradoxal — no senso do contra-senso, no sentido do inverossímil". O jogo de contrastes e oposições, próprio do grotesco, presta-se a ressaltar, no edifício social, as raízes de suas contradições. Para o artista, é o meio de "buscar, senão a compreensão, ao menos a visão do nexo das coisas, dos homens e do mundo em que vivemos, no seu vórtice abismal".

Assim como o grotesco opera por hipérbole no ponto de solda do inconciliável, o procedimento da montagem vem expor a fragmentação que reflete, na arte, a desestruturação do social. A arte das vanguardas, como aponta Peter Bürger, é de compleição inorgânica, em oposição à obra orgânica, no qual as partes e o todo, por meio de uma ordenação sintagmática, formam uma unidade dialética. Mediante o procedimento da montagem, a obra se constitui por fragmentos "emancipados" de um todo, e, como conseqüência final, dissolve a aparência de totalidade[3]. É por essas cissuras no processo de constituição que podem emergir o inesperado, o contra-senso, o surpreendente. Por outro lado, a configuração dos fragmentos justapostos leva à articulação de um sentido que é mais do que a simples soma de suas partes, tornando significativa a própria estrutura da peça[4]. Ao contrário da obra orgânica — o drama rigoroso, por exemplo —, que esconde seus procedimentos, a montagem "descreve a fase de constituição da obra"[5]. Remete, portanto, ao próprio teatro.

---

[2] Apresentação, in KAYSER, *O grotesco*, contracapa.

[3] BÜRGER, *Teoria de la vanguardia*, p. 137-49.

[4] Esse princípio geral de constituição da metáfora no processo de montagem, análogo à construção do ideograma a partir dos hieróglifos, foi exposto por Eisenstein em texto de 1929; O princípio cinematográfico e o ideograma, in CAMPOS, *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*, p. 163-85.

Não é por acaso que o metateatro tem um lugar privilegiado nas obras vanguardistas. Uma vez que o foco é a relação entre palco e platéia e o alvo a própria arte, o teatro e todos os seus recursos e procedimentos estão ali permanentemente em xeque[6].

Nos esquetes-manifestos dadás, por exemplo, o constante avanço através da ribalta em direção ao público não apenas denuncia o caráter convencional da relação entre os dois espaços, como também representa um componente de surpresa (e, quase sempre, de ameaça) presente permanentemente no curso dessa interação. Em sua forma mais completa de metateatro, as personagens de *Os Banhos* misturam-se aos espectadores e assistem à sua própria comédia, confundindo os limites entre o palco e a realidade.

O metateatro não apenas reforma a relação entre o que está no palco e aqueles que assistem, mas também constrói um discurso específico sobre o próprio sistema artístico. O palco é o espaço alegórico por excelência do mundo exterior, construído a partir do jogo com suas próprias formas — a alegoria, portanto, não se constitui em termos de conteúdo. Alegoria do mundo e paródia de si mesmo, o metateatro promove, ainda que por um instante, a fusão entre arte e vida.

Por fim, o componente de alogicidade e *nonsense* constitui o outro vetor por meio do qual as vanguardas constroem sua crítica aos dois sistemas, o social e o artístico. Assim como a realidade desestruturada corresponde, na cena, aos fragmentos costurados (em lugar do todo orgânico), também o discurso lógico cede lugar à desarticulação. O pensamento ordenado desaparece, em concordância com o conjunto fragmentário que constitui o texto. A alogicidade não é apenas uma resposta às dominantes do pensamento lógico-cartesiano, mas também é o desvendamento da hipocrisia desse pensamento, que apenas encobre com um véu de pretensa racionalidade aquilo que, no fundo, não tem lógica alguma. A falta de nexo das palavras, os automatismos, as incorreções de fala, os lugares comuns, já não são apenas experiências com a palavra poética, mas ganham sentido global, que aponta para a incomunicabilidade e a incoerência que subjazem à aparência de lógica.

---

[5] BURGER, op. cit., p. 137.

[6] Operamos aqui com as noções apreendidas no curso do Prof. José Eduardo Vendramini, "Teatro e Metalinguagem" (Pós-graduação, ECA/USP, 1980). Mensagem com função poética que tem como referência seu próprio código, o metateatro abrange desde o desvendamento de seus recursos técnicos, até sua configuração mais completa, de teatro dentro do teatro.

Se nas obras dadás e surrealistas o trabalho sobre a linguagem é completo, mas não ganha consistência de obra, essa herança será explorada à perfeição pela geração das vanguardas de meados do século[7].

O emprego dessas categorias e procedimentos tem sobre o espectador o efeito de obrigá-lo a rever sua atitude de recepção. Como afirma Bürger, o receptor descobre que os instrumentos com os quais contava para apreensão da obra (a obra orgânica, o drama rigoroso) não têm mais serventia. Não existe um sentido global que ele possa reconstituir, nem mesmo dirigindo-se às partes, pois "estas já não estão subordinadas a uma intenção de obra. Tal negação produz um choque no receptor (...). Assim, a obra da vanguarda provoca nele uma ruptura análoga ao caráter ruptor (a inorganicidade) da criação"[8].

Existe, portanto, uma intenção das vanguardas de promover esse choque, na tentativa de agitar a alienação que recobre com o pó da inércia o espectador. Porém, não apenas para sua participação circunstanciada no ato de recepção da obra, mas, para além, em sua inserção na vida e na sociedade.

Por isso, a obra não tem importância como fenômeno isolado. Para sua completude, precisa estar inserida num conjunto maior.

É nas manifestações, espontâneas ou organizadas, que os vanguardistas constroem suas histórias e confirmam seus programas. Elas não preenchem apenas o instante de sua realização, mas fazem parte, como momento de síntese, de toda uma existência dedicada ao espetáculo. E como ensinaria Brecht, os vanguardistas organizam sua glória!

Empenham-se, primeiramente, em firmar-se como interlocutores autorizados, mediante o uso intensivo da propaganda. Uma propaganda, porém, que não obedece ao freio dos escrúpulos. Empregavam quaisquer recursos, principalmente os ilícitos, para alcançar seu público: falsas notícias, armação fraudulenta de fatos, intriga, disputas desleais. Nesse sentido, os dadaístas, no rastro dos futuristas, foram os que mais fundo exploraram essas possibilidades, até o limite da negação de si mesmos. A atitude iconoclasta, irreverente, insultiva, provocadora, até mesmo ultrapassando o limite paroxístico da violência, era o combustível que alimentava suas *performances*. Controvertendo a relação passiva entre palco e platéia, propuseram o escândalo como resolução de comportamento artístico. As audiências ficavam chocadas e reagiam, e, qualquer que fosse, essa era a resposta pretendida. Mais do que a intenção de agredir, o que se buscava era provocar um estranhamento, uma sensação de desconforto, e, conseqüentemente, *um gesto de rebeldia que os tornasse equivalentes*, vanguardistas e espectadores.

Para tanto, os vanguardistas se ofereciam como modelo exemplar. Para aquele espectador que acompanhava a vida desses rebeldes, esfumavam-se necessariamente os limites palco-platéia , pois não conseguiam distinguir a convenção da teatralidade que regia o cotidiano daquela do palco, que apenas emoldurava o comportamento extravagante dos modernistas. *Totus mundus agit histrionem*, o mundo inteiro é um teatro, como bem lembrou Evreinov a propósito do Globe Theater.

■ ■ ■

Os vanguardistas concebem sua Revolução *através da arte*. Para levá-la a cabo, dispensam o discurso ideológico. "O único meio de que dispõe o indivíduo para mudar o mundo é mudar a si próprio" dissera Kornfeld. Só podem entender a revolução, portanto, a partir de sua própria natureza de artistas. A arte é a sua linguagem, a sua língua. É com essa gramática, animada pelo espírito em liberdade, que procuram falar de Revolução e vida em sociedade.

Como artistas, jovens e ousados, negam o que veio antes deles. A arte que o passado lhe quer deixar como herança não corresponde a seus anseios, nem pode ser veículo da comoção criativa que os agita. Seu incorformismo filtra criticamente a realidade que os cerca — o passado imediato e o presente —, e o rompimento se dá como uma contingência de sua própria possibilidade de existir.

Ao romper com a tradição unívoca, inauguram outra tradição, que transforma o passado em pluralidade, em heterogeneidade. Afirmam-se, pois, no seio dessa nova tradição inaugurada, procurando reinventar-se, a cada momento. São sempre um "outro", uma "estranheza radical"[9]. Por outro lado, na mesma medida em que se constituem como *alteridade* e presente — e não homogeneidade e passado —, abrem, para as artes, possibilidades infindáveis de novas combinações. Pelo funil das vanguardas, o passado tornado heterogêneo torna-se projeto de futuro plural. É da natureza das vanguardas o estar sempre projetada para o amanhã: são "sondagens revolucionárias da consciência humana futura"[10].

Mas, para tanto, não basta a crítica ao estilo que a antecede: é preciso reinventar a própria arte, explodindo suas estruturas arcaicas. As vanguardas investem contra a instituição *arte*. Nesse sentido, representam

---

[7] Sobre a questão da linguagem nas obras de Beckett e Ionesco, cf. GUINSBURG, *Vanguarda e absurdo. Uma cena de nosso tempo*, p. 14.

[8] BÜRGER, op. cit., p. 145-7.

---

[9] Cf. PAZ, *Os filhos do barro*, p. 17-8.

[10] BRADBURY & MCFARLANE, *Modernismo. Guia geral*, p. 20.

um momento de autocrítica do próprio sistema, ou seja, expressam a consciência de pertencer a uma tradição, que implica, conseqüentemente, a expressão de uma consciência histórica.

Não apenas repensam o edifício artístico como um todo, da produção à recepção, como refletem, necessariamente, sobre os conceitos que o sustentam[11]. Os vanguardistas vão, assim, subverter a instituição arte em todas as instâncias e questionar seu papel no seio da sociedade, para, de seus escombros, fazer nascer algo de novo.

Mais do que a produção de obras, buscam conciliar o "espírito da revolta" com um estado de ser artístico. Procuram aproximar a esfera da arte da esfera da vida e torná-las uma só coisa: reorganização da práxis vital por meio da arte[12]. Buscam restituir à arte o lugar central na vida dos indivíduos e subverter o *status* de autonomia que a sociedade burguesa lhe outorgou, esvaziando-a de sentido social.

É preciso forjar uma relação nova entre arte e vida, na qual a arte tenha a oportunidade de reinventar-se e as vanguardas buscam resgatar para a arte essa capacidade de plasmar-se como duplo da vida. Para elas, e a exemplo delas, o homem precisa reaprender a viver em *estado de arte*, reencontrar na experiência estética — e só o podem fazer através dela — um sentido maior que o reconecte consigo mesmo, com o social, e com o cosmos (o mito). Só essa *arte vital* pode tirar o homem da inércia e da alienação, pois, como em sua primitiva plasmação grega, a arte implica a problematização da sociedade (portanto, é, na essência, política). Nesse sentido, a categoria do *novo* ganha nova dimensão: não é apenas o procedimento inovador, mas um dos motores do processo de "reinvento do homem e do mundo".

Como na citação bíblica, as vanguardas acreditaram poder soprar as trombetas que fariam ruir as muralhas e abrir passagem para o povo. Se não lograram esse intento, inegável que até hoje ressoam seus agudos metálicos. Sua maior herança não está nas obras isoladas, embora cada qual seja um exemplo que, em si, comporta um germe poliforme de todas essas mudanças propostas. O teatro foi um veículo essencial para essa revolução, porque ele foi uma das essências do modo de ser das vanguardas. Se elas não puderam consumar seu projeto revolucionário, naquilo que nos concerne diretamente, legaram, para nossa reflexão, a indicação do *locus* que o teatro pode ocupar num projeto revolucionário de arte-vida.

---

[11] Cf. BÜRGER, op. cit., p. 62; cf. também BENJAMIN, O autor como produtor, in BENJAMIN, *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, p. 120-36.

[12] BÜRGER, op. cit., p. 104.

CRONOLOGIA DOS PRINCIPAIS EVENTOS
1909-1933

1909

Futurismo

— apresentação de *La donna è mobile* (Marinetti), no Teatro Regio di Torino

— publicação de *Fundação e Manifesto do Futurismo* (Marinetti), no *Le Figaro*, em Paris

— apresentação de *Rei Baldoria* (Marinetti, dir. Lugné-Poe), no Théâtre de l'OEuvre, de Paris

Expressionismo

— apresentação de *Assassino, Esperança das Mulheres* (Kokoschka), no Kuntschau de Viena

1910

Futurismo

— realização de *serata* no Politeama Rosseti, de Trieste

— turnês de *serate* pela Itália

Expressionismo

— publicação da revista *Der Sturm*

1911

Futurismo

— publicação do *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas*

— realização de *serate* em Roma e Nápoles

Expressionismo

— publicação da revista *Die Aktion*

1912

Cubo-Futurismo

— publicação do manifesto *Uma bofetada no gosto público*

1913

Futurismo

— publicação da revista *Lacerba*

— publicação do *Manifesto do Teatro de Variedades*

— realização de *serate* em Roma e Florença

Cubo-Futurismo

— apresentação de *Vladimir Maiakóvski, uma Tragédia* (Maiakóvski) e *Vitória sobre o Sol* (Krutchônik e Matiúchin)

— realização da Primeira Noite dos Criadores da Palavra

1914

Futurismo

— viagem de Marinetti a Moscou e Petroburgo

— publicação do manifesto *Declamação Dinâmica e Sinótica* (Marinetti)

— apresentação de "Funeral de um Crítico Passadista", na Galeria Sprovieri

— apresentações de "Declamação Dinâmica e Sinótica", por Marinetti, no Doré Gallery, em Londres

— evento futurista em Milão; prisão de Marinetti (juntamente com Boccioni, Russolo, Piatti e Armando Mazza)

1915

Futurismo

— apresentações de Teatro Sintético no Teatro Corso, de Bolonha

— tournê de Teatro Sintético pela Itália

— publicação do manifesto *Teatro Sintético Futurista* (Marinetti, Settimelli e Corra)

— publicação da primeira coletânea de *síntese*

— publicação do manifesto *Cenografia e Coreografia Futurista* (Prampolini)

— publicação de *Guerra única higiene do mundo* (Marinetti)

1916

Futurismo

— apresentações do Teatro Sintético por Petrolini em Roma

— publicação do manifesto *A declamação dinâmica e sinótica*

— apresentações do Teatro Sintético em Florença, Nápoles e Gênova

— publicação de *Itália Futurista*

— morte de Boccioni e Sant'Elia na guerra.

Expressionismo

— apresentação de *O Filho* (Hasenclever), em Praga e Dresden

Dadaísmo

Zurique

— abertura do Cabaré Voltaire

— manifestação na Sala zur Waag

1917

Futurismo

— eventos em Florença

— apresentações de Teatro Sintético, por Petrolini, em Nápoles

Expressionismo

— apresentação de *O Mendigo* (Sorge, dir. Reinhardt), em Berlim

— apresentação das peças de Kaiser: *Os Burgueses de Calais*, em Frankfurt, *Da aurora à meia-noite* e *O Coral*, em Munique

Dadaísmo

Zurique

— retorno de Huelsenbeck à Alemanha

— inauguração da Galeria Dadá

— eventos na Galeria Dadá

— publicação da revista *Dada*

Paris

— apresentação de *Les mamelles de Tirésias* (Apollinaire)

1918

Futurismo

— apresentações de Teatro Aéreo (Azari)

— publicação do *Manifesto do Partido Futurista Italiano* (Marinetti)

— publicação de *Roma Futurista*, órgão do Partido Político Futurista

— fundação dos primeiros *fasci* futuristas em Roma

Cubo-Futurismo

— apresentação de Mistério Bufo (Maiakóvski, dir. Meierhold)

Expressionismo

— apresentação de *O Filho* (Hasenclever, dir. Richard Weichert), em Mannheim

— apresentação de *Gás I* (Kaiser), em Frankfurt

— apresentação de *A Batalha Naval* (Goering), em Dresden (dir. Max Lewinger e Adolf Lennebach) e em Berlim (dir. Max Reinhardt)

Dadaísmo

Zurique

— publicação do *Manifesto Dadá 1918*

— evento na Sala zur Meise

Berlim

— intervenção de Huelsenbeck na Galeria Neumann

— manifestação na Berliner Sezession

— intervenção de Baader na Catedral de Berlim

— abertura do Clube Dada

— intervenção de Baader e Hausmann no Café Áustria

1919

Futurismo

— publicação do manifesto Democracia Futurista (Marinetti)

— participação de Marinetti na fundação dos Fasci di combattimento, na Piazza San Sepolcro

— Marinetti candidata-se às eleições na lista fascista

Cubo-Futurismo

— início do trabalho de Maiakóvski para a Rosta

Expressionismo

— apresentação de *A Transformação* (Toller, dir. Karl-Heinz Martin) para o Tribüne

— fundação da Bauhaus, em Weimar

Dadaísmo

Zurique

— encontro de Tzara com Picabia

— evento na Sala Kaufleuten

— publicação de *Antologia Dadá* (*Dada* 4-5)

Berlim

— eventos no Salão Rheingold, no Harmonium e no Meistersaal

— proclamação da República Dadá de Nikolassee

— publicação da revista *Der Dada*

— eventos no cabaré de Reinhardt

— apresentação de *Simplesmente Clássico... Uma Oréstia com Final Feliz* (Mehring)

— eventos no Tribüne

Paris

— publicação da revista *Littérature* (Aragon, Breton e Soupault)

— publicação de *Os Campos Magnéticos* (Breton e Soupault)

1920

Futurismo

— publicação de *Para além do Comunismo* (Marinetti)

Cubo-Futurismo

— proclamação do Outubro teatral, na Rússia: realização da *instzenirovki A Tomada do Palácio de Inverno*, em Leningrado

Expressionismo

— fundação do Teatro Proletário (Piscator)

— apresentação de *Gás II* (Kaiser), em Frankfurt

— apresentação de *O Homem-Massa* (Toller), em Nurenberg

Dadaísmo

Berlim

— turnês pela Alemanha e Tcheco-Eslováquia

— realização da Primeira Feira Dadá Internacional

— publicação do *Almanaque Dadá*

Paris

— chegada de Tzara

— realização da *Premier Vendredi de Littérature*

— evento no Grand Palais

— intervenção no Club du Faubourg e na Universidade Popular do Faubourg de Saint Antoine

— evento na Maison de l'OEuvre; apresentação de *Manifesto Canibal na Obscuridade* (Picabia), *O Canário Mudo* (Ribemont-Dessaignes), *Por Favor* (Breton e Soupault), *Primeira Aventura Celeste de M. Antipyrine* (Tzara)

— evento na Salle Gaveau; apresentação de *Festival Manifesto Presbita* (Picabia), *Segunda Aventura Celeste de M. Antipyrine* (Tzara) e *Me Esquecerás* (Breton e Soupault)

1921

Futurismo

— publicação do manifesto *O Tatilismo* (Marinetti)

— turnê da companhia do Teatro da Surpresa

— publicação do *Manifesto do Teatro da Surpresa* (Marinetti e Cangiullo)

— Ettore Petrolini apresenta peças de Corra e Setimelli em São Paulo (Brasil)

— apresentação em Praga do repertório sintético futurista com cenário de Prampoli

Expressionismo

— apresentação de *O Homem-Massa* (Toller), em Berlim

Dadaísmo

Paris

— visita a Saint-Julien le Pauvre

— realização do Processo Barrès

— evento na Galeria Montaigne; apresentação de *Coração a Gás* (Tzara)

1922

Expressionismo

— apresentação de *Os Maquinoclastas* (Toller, dir. Martin) em Berlim

— apresentação de *Matusalém* (Goll, dir. Dieterle), em Berlim

Dadaísmo

Paris

— proposta de realização do Congresso de Paris

1923

Expressionismo

— apresentação de peças de Brecht: *Na selva das cidades*, em Munique, *Baal*, em Leipzig e *Tambores na noite*, em Frankfurt

Dadaísmo

Paris

— realização da "Soirée du Coeur à Barbe", no Teatro S. Michel; intervenção de Breton durante apresentação de *Coração a Gás*

1924

Futurismo

— estréia da companhia O Novo Teatro Futurista (Marinetti e De Angelis), no Teatro Trianon, de Milão; turnê pela Itália

— publicação do manifesto *Atmosfera Cênica Futurista* (Prampolini)

— publicação do manifesto *Depois do teatro sintético e do teatro de surpresa, inventamos o teatro antipsicológico abstrato de puro elemento e o teatro tátil* (Marinetti)

Expressionismo

— apresentação de *Hinkemann* (Toller), em Berlim

Surrealismo

— publicação do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*

— publicação da revista *La Révolution Surréaliste*

— abertura do Bureau de Recherches Surréalistes

— publicação de *Um Cadáver* (morte de Anatole France)

— publicação de *Les Pas Perdus* (Breton)

— publicação de *Une vague de rêves* (Aragon)

1925

Futurismo

— apresentação de *Prisioneiros* (Marinetti), em Roma

Surrealismo

— divulgação da carta a Paul Claudel

— escândalo no banquete de Saint-Pol-Roux

— publicação de *A Revolução primeiramente e sempre*

1926

Futurismo

— apresentação de *Vulcano* (Marinetti, dir. Luigi Pirandello), em Roma

— conferências de Marinetti na Argentina e no Brasil

Surrealismo

— publicação de *A Revolução e os intelectuais. Que podem fazer os surrealistas?* (Naville)

— publicação de *Legítima Defesa* (Breton)

— rompimento de Soupault

— fundação do Teatro Alfred Jarry (Aron, Artaud e Vitrac)

1927

Surrealismo

— rompimento de Artaud e Vitrac

— Aragon, Breton, Éluard, Péret e Unik ingressam no Partido Comunista

— publicação de *À luz do dia* (Breton et alii)

— publicação de *Em plena noite* (Artaud)

1928

Surrealismo

— comemoração do Cinqüentenário da Histeria

— publicação de *Nadja* (Breton)

— publicação de *Tratado do Estilo* (Aragon)

1929

Futurismo

— apresentação de *Rei Baldoria* (Marinetti), em Roma

— apresentação de *O Ponto Nu* (Marinetti)

Cubo-Futurismo

— apresentação de *O Percevejo* (Maiakóvski, dir. Meierhold)

Surrealismo

— reunião no Bar du Château

— publicação do *Segundo Manifesto do Surrealismo*

— rompimento de Desnos, Baron, Leiris, Prévert, Queneau e Limbour

1930

Cubo-Futurismo

— apresentação de *Os Banhos* (Maiakóvski, dir. Meierhold)

— suicídio de Maiakóvski

Surrealismo

- publicação da revista *Surréalisme au Service de la Révolution*
- publicação de *Um cadáver* (contra Breton)
- viagem de Aragon e Sadoul à URSS

1931

Surrealismo

- publicação de *Front rouge* (Aragon)

1932

Surrealismo

- Artaud escreve o *Primeiro Manifesto da Crueldade*
- rompimento de Aragon, Sadoul e Unik

1933

Futurismo

- publicação do manifesto *O Teatro total para as massas* (Marinetti)

BIBLIOGRAFIA

Textos Específicos

EXPRESSIONISMO

Livros

BABLET, D. & JACQUOT, J. (Org.). *L'Expressionnisme dans le Théatre Europeén*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1971.
BAHR, H. *Espressionismo*. Milano: Valentino Bompiani, 1945.
BERTETTO, P. et alii. *L'Espressionismo*. Roma: Newton Compton, 1981.
BRUGGER, I. T. M. *Teatro Alemán Expresionista*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.
CARDINAL, R. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
DUBE, W. D. *O Expressionismo*. São Paulo: Verbo-Edusp, 1976.
EISNER, L. H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra-Instituto Goethe, 1985.
FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
KANDINSKI, W. *De lo Espiritual en el Arte*. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, s.d.
———. *Regards sur le Passé et Autres Textes*. Paris: Hermann, 1974.
KOUDELA, I. D. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
MERKEL, U. (Org.). *Teatro e Política. Poesias e Peças do Expressionismo Alemão (Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
MICHAUD, E. *Théâtre au Bauhaus*. Paris: La Cité-L'Age d'Homme, 1978.
MOHOLY-NAGY, L. *La Nueva Visión y Reseña de un Artista*. Buenos Aires: Infinito, 1963.
OTTEN, K. *Schrei und Bekenntnis Expressionistisches Theater*. Darmstadt: Hermann Luchterhand, 1959.
PALMIER, J-M. *L'Expressionisme comme Révolte*. Paris: Payot, 1983.
———. *L'Expressionisme et Les Arts. Portrait d'une Génération*. Paris: Payot, 1979.
———. *L'Expressionisme et Les Arts. Peinture, Théâtre, Cinéma*. Paris: Payot, 1980.
PATTERSON, M. *The Revolution in German Theatre, 1900-1933*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.
PISCATOR, E. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
RITCHIE, J. M. (ed.). *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.
TOLLER, E. *Une Jeunesse en Allemagne*. Lausanne: L'Age D'Homme, 1974.
ULANOV, B. *Makers of the Modern Theater*. New York: McGraw-Hill, 1961.
WORRINGER, W. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la Psychologie du Style*. Paris: Klincksieck, 1978.

Periódicos

BABLET, D. Expressionismo. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, (66):16-22, jul./set., 1975.

GORDON, M. German Expressionist Acting. *The Drama Review*. New York, *19*(3):34-50, 1975.

KORNFELD, P. Epílogos para o Ator. *Cadernos de Teatro*. Rio de Janeiro, (66):10-11, jul./set., 1975.

L'AVANT SCENE THÉATRAL. Paris, 580, fev. 1976.

LORANG, J. "Toller/Piscator - La mise en scène de Hop-là, nous vivons". *Travail Théâtral*. Paris, 13:57-74, oct.-déc., 1973.

MARX, H. August Stramm. *The Drama Review*. New York, *19*(3): 13-17, 1975.

PAM, D. Murderer, the Women's Hope. *The Drama Review*. New York, *19*(3):5-12, 1975.

REVUE THÉÂTRE & UNIVERSITÉ. Nancy, 16, avril 1969.

THE DRAMA REVIEW. New York, v. 19, n.º 3, 1975.

Peças de Teatro

BARLACH, E. Squire Blue Boll. In: RITCHIE, J. M. (ed.). *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.

BRECHT, B. *Baal*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Col. Teatro Completo, vol. 1. Trad. Marcio Aurélio e Willi Bolle.

———. *Na Selva das Cidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Col. Teatro de Bertolt Brecht, vol. 3. Trad. Geir Campos.

———. *Tambores na Noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Col. Teatro de Bertolt Brecht, vol. 2. Trad. Fernando Peixoto.

BRUST, A. The Wolves. In: RITCHIE, J. M. (ed.). *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.

GOERING, R. *Seeschlacht/Seabattle*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1977.

GOLL, I. Methusalem. In: RITCHIE, J. M. (ed.). *Seven Expressionist Plays*. London: 1983.

HASENCLEVER, W. La Societé. *Revue Théâtre & Université*, Nancy, (16):62-79, avr. 1969.

KAFKA, F. The Guardian of the Tomb. In: RITCHIE, J. M. (ed.) *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.

KAISER, G. From Morning to Midnight, The Burghers of Calais, The Coral, Gas I, Gas II. In KAISER, *Plays Volume One*. London: John Calder, 1985.

———. *Gás*. Trad. Renata Pallottini, mimeo.

———. *Gas, Un Dia de Octubre, De la Mañana a la Media Noche*. Buenos Aires: Lousada, 1938.

———. Os Cidadãos de Calais. In: MERKEL, U. (org.). *Teatro e política. Poesias e Peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 129-74. Trad. Tania Bernkpf, Birgit Braatz e Cora Rónai.

———. *O Soldado Tanaka*. Trad. Gerd Meyer e Sérgio Cardoso, mimeo.

———. The Protagonist. In: RITCHIE, J. M. (ed.). *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.

KANDINSKI, W. La Sonorité Jaune. In: RITCHIE, J. M. (ed.). *Regards sur Le Passé*. Paris: Hermann, 1974, p. 177-86.

KOKOSCHKA, O. Assassin Espérance des Femmes. *Revue Théâtre & Université*, Nancy, (17):6-9, avr. 1969.

———. Murderer Hope of Womankind. In: RITCHIE, J. M. (ed.). *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.

STRAMM, A. Sancta Susanna. Rudimentary. *The Drama Review*. New York, *19*(3):18-33, 1975.

———. Awakening. In: RITCHIE, J. M. (ed.) *Seven Expressionist Plays*. London: John Calder, 1983.

STRINDBERG, A. To Damascus. In: *The Plays of Strindberg*. New York: Vintage Books, 1975, vol. II, p. 27-260.

TOLLER, E. Die Wandlung. Masse Mensch. Die Maschinenstürmer. Der deutsche Hinkemann. Der entfesselte Wotan. In: *Gesammelte Werke*. Berlin: Carl Hanser Verlag, 1978.

———. As Massas e o Homem. Os Maquinoclastas. In: MERKEL, U. (org.). *Teatro e Política. Poesias e Peças do Expressionismo Alemão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 27-122. Trad. Tania Bernkpf, Birgit Braatz e Cora Rónai.

———. Hinkemann. *La Avant-Scène Théatral*, Paris, (580):3-22, fev. 1976.

———. Hoppla! Such is Life! In: ULANOV, B. *Makers of the Modern Theater*. New York: McGraw-Hill, 1961.

———. La Conversion. *Théâtre & Université*, Nancy, (16):48-61, avr. 1969.

———. Transfiguration, Draw the Fires! In: TOLLER, E. *Seven Plays*. New York: Liveright, 1936.

FUTURISMO & CUBO-FUTURISMO

Livros

ANDERSEN, T. & GRIGORIEVA, K. (org.). *Art et Poésie Russes: 1900-1930*. Paris: Centre Georges Pompidou/Musée National d'Art Moderne, 1979.

ANTONUCCI, G. *Lo Spettacolo Futurista in Italia*. Roma: Nueva Universale Studium, 1974.

BERNARDINI, A. F. (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOLOGNESI, M. *Tragédia: Uma Alegoria da Alienação*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1987, 199 p.

CALENDOLI, G. (org.) *Teatro F. T. Marinetti*. Roma: Vito Bianco, 1960, 3 vols.

DABINI, Attilio. *Teatro Italiano del Siglo XX*. Buenos Aires: Losange, 1958.

DE MARIA, L. *La Nascita dell'Avanguardia. Saggi sul Futurismo Italiano*. Venezia: Marsilio, 1986.

"ES" (org.). *F. T. Marinetti Futurista*. Napoli: Guida, 1977.

FABRIS, A. *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOSSATI, P. *La Realtà Attrezzata*. Torino: Einaudi, 1977.

FRIOUX, C. *Maiakóvski par Lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1961. Col. Écrivains de Toujours.

GHERARDUCCI, I. *Il Futurismo Italiano*. Materiali e Testimonianze Critiche. Roma: Riuniti, 1984.

GLENNY, M. *Three Soviet Plays*. London: Penguin, 1966.

GOLDBERG, R. L. *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1988.

HULTEN, P. et alii (org.) *Futurismo & Futurismi*. Catálogo da Exposição na Bienal de Veneza. Milano: Fabbri-Bompiani, 1986.

KIRBY, M. *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971.

LAMBIASE, S. & NAZZARO, B. *Marinetti entre los Futuristas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

LAPINI, L. *Il Teatro Futurista Italiano*. Milano: Mursia, 1977.

LISTA, G. *Le Futurisme*. Paris: Fernand Hazan, 1985.
LUCINI, G. P. *Marinetti Futurismo Futuristi*. Bologna: Massimiliano Boni, 1975.
MAIAKÓVSKI, V. *Théâtre*. Paris: Bernard Grasset, 1989.
NAZZARO, G. B. *Introduzione al Futurismo*. Napoli: Guida, 1973.
PAPINI, G. *L'Esperienza Futurista*. Firenze: Vallecchi, 1981.
POMORSKA, K. *Formalismo e Futurismo. A Teoria Formalista Russa e seu Ambiente Poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
RIPELLINO. A. M. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
RUDNITSKY, K. *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
SALARIS, C. *Storia del Futurismo*. Roma: Riuniti, 1985.
SCHNAIDERMAN, B. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
VIAZZI, G. (org.) *F. T. Marinetti. Collaudi Futuristi*. Napoli: Guida, 1977.
VOLTA, O. et alii. *Il Passato al Futuro. Materiali per una Stagione di Musica, Teatro, Danza*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-Etas, 1986.
ZACCHI, R. C. C. S. *Os Banhos: Uma poética em cena*. Tese de Doutoramento. São Paulo: FFLCH-USP, 1987/1990, 295 p.

Periódicos

FABRIS, A. Futurismo e Fascismo: Arte ou Ideologia?. *Revista Comunicações e Artes*, São Paulo, *15*(23):45-54, maio/ago., 1990.
GORDON, M. Radlov's Theatre of Popular Comedy. *The Drama Review*. New York, *19*(4): 113-16, 1975.
GUINSBURG, J. Evreinov e o teatro da vida. *Folha de São Paulo*, 31/5/1981. Folhetim, p. 37.
HEDGBETH, L. H. Meyerhold's D. E. *The Drama Review*. New York, *19*(2):23-36, 1975.
LA STAMPA. Futurismo. Torino, n.º 107, mag. 1986.
MATYUSHIN, M. Futurism in St. Petersburg. The Drama Review, *15*(4):101-05, 1971.
SIPARIO. Futurismo. Milano, v. 22, n.º 269, dic. 1967.
———. Milano, v. 23, n.º 266, giu. 1968.
RADLOV, S. On the Pure Elements of the Actor's Art. *The Drama Review*. New York, *19*(4):117-23, 1975.
THE DRAMA REVIEW. New York, v. 17, n.º 1, mar. 1973.
———. New York, v. 17, n.º 4, dec. 1973.
———. New York, v. 19, n.º 2, 1975.
———. New York, v. 19, n.º 4, 1975.
TOMASHEVSKY, K. Vladimir Mayakovsky. The Drama Review, *15*(4):93-100, 1971.

Peças de Teatro

BALLA, G. Per Comprendere il Pianto. *Sipario*. Milano, *22*(260):94, dic. 1967.
BOCCIONI, U. Il Corpo che Sale. Genio e Coltura. *Sipario*. Milano, *22*(260):95, dic. 1967.
BUZZI, P. La Fitta. *Sipario*. Milano, *22*(260):92, dic. 1967.
CANGIULLO, F. Non c'è un cane. Detonazione. Ritornerò. L'Ora Precisa. Decisione. Il Donnaiuolo e le 4 Stagioni. Di Tutti il Colori. *Sipario*. Milano, *22*(260):92-93, dic. 1967.
CANGIULLO, F. & DE ANGELIS, R. Stornelli Vocali. *Sipario*. Milano, *22*(260):93, dic. 1967.
CHITI, R. Parole. *Sipario*. Milano, *22*(260):92, dic. 1967.
CORRA, B. & SETTIMELLI, E. Passatismo. Davanti all'Infinito. Atto Negativo. *Sipario*. Milano, *22*(260):91, dic. 1967.

CORRA, B. & CORRADINI, A. Alternazione di Carattere. *Sipario*. Milano, *22*(260):91, dic. 1967.
CORRADINI, A. SETTIMELLI, E. Dalla Finestra. *Sipario*. Milano, *22*(260):91-92, dic. 1967.
DEPERO, F. Colori. *Sipario*. Milano, *22*(260):96, dic. 1967.
DE PISIS, F. Il Terremoto. Attimo. L'Equivoco. Ciarle di Caffè. Nel Museo. La Professoressa. Onorato Riposo. Conigli. Salotto Borghese. La Osteria Nuova. Al Cimitero. Scena e Altri Atti Senza Titolo. *Sipario*. Milano, *22*(260):97-100, dic. 1967.
FILLIA. Sensualità Meccanica. *Sipario*. Milano, *22*(260):96, dic. 1967.
MARINETTI, F. T. Il Suggeritore Nudo. Vengono. Le basi. Simultanità. Il teatrino dell'amore. *Sipario*, Milano, *22*(260):83-90, dic. 1967.
———. L'Arresto. La Camera Dell'Ufficiale. Il Soldato Lontano. Elettricitá Sessuale. In: CALENDOLI, G. *Teatro F. T. Marinetti*. Roma, Vito Bianco, 1960, vol. II.
———. Prigionieri. Ricostruire l'Italia con Architettura Futurista Sant'Elia. In: CALENDOLI, G. *Teatro F. T. Marinetti*. Roma, Vito Bianco, 1960, vol. III.
MARINETTI, F. T. & CALDERONE, G. Music of the Toilette. *The Drama Review*. New York, *17*(4):125, dec. 1973.
MARINETTI, F. T. & CANGIULLO, F. Public Gardens. *The Drama Review*. New York, *17*(4):125. dec. 1973.
MARINETTI, F. T. & CORRA, B. Le mani. *Sipario*, Milano, *22*(260):90-91, dic. 1967.
MAIAKÓVSKI, V. *El Baño. La Chinche*. Madrid, Edaf, 1974.
———. Il Bagno. *Sipario*, Milano, 23(266):53-64, giu. 1968.
———. *Mistério Bufo*. Madrid: Edicusa, 1971.
———. Moscou Brûle. In: AMEY, C. et alii. *Le Théâtre d'Agit-prop*. Lausanne: La Cité-L'Age d'Homme, 1977, tome II, p. 49-64.
———. Os Banhos. Trad. Luiz Sampaio Zacchi, rev. Boris Schnaiderman. In: ZACCHI, R. C. C. S. *Os Banhos: Uma Poética em Cena*. Tese de Doutoramento. São Paulo: FFLCH-USP, 1987-1990.
———. *O Percevejo*. Trad. Luis A. Martinez Corrêa, mimeo.
———. The Bedbug. In: GLENNY, M. *Three Soviet Plays*. London: Penguin,1966.
———. The Championship of the Universal Class Struggle. Moscow is Burning. *The Drama Review*, New York, *17*(1):55-63,69-89, mar. 1973.
———. *Vladimir Maïakovski, La Punaise, Le Mistère-Bouffe, La Grande Lessive*. Paris: Bernard Grasset, 1989.
PRATELLA, F. B. Terapia. Notturno. *Sipario*. Milano, *22*(260): 94, dic. 1967.

DADAÍSMO & SURREALISMO

Livros

ALEXANDRIAN, S. *Breton*. Paris: Seuil, 1981.
ALQUIE, F. *Filosofia del Surrealismo*. Barcelona: Barral, 1972.
ALQUIE. F. (org.). *Entretiens sur le Surrealisme*. Paris: Mouton, 1968.
APOLLINAIRE, G. *Alcools. Choix de Poèmes*. Paris: Librairie Larousse, 1971.
ARTAUD, A. *Le Théâtre et son Double*. Paris: Gallimard, 1964.
AUDOIN, P. *Les Surrealistes*. Paris: Seuil, 1973.
BAITELLO JR. N. *Dada Berlim Des/Montagem*. Dissertação de Mestrado, PUC-São Paulo, 1982, 143 p.
BARON, J. L'an I du Surréalisme, Suivi de l'An Dernier. Paris: Denoël, 1969.

BARR JR., A. H. (org.) *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. New York: Museum of Modern Art, 1968.

BÉHAR, H. *Sobre Teatro Dada y Surrealista*. Barcelona: Barral, 1971.

BIGSBY, C. W. E. *Dada and Surrealism*. London: Methuen, 1978.

BRETON, A. *Entretiens*. Paris: Idées-Gallimard, 1973.

———. *La Clé des Champs*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1976.

———. *Les Pas Perdue*. Paris: Idées-Gallimard, 1974.

———. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1992. *Manifestos do Surrealismo*, São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Luiz Forbes.

———. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1964.

———. *Position Politique du Surréalisme*. Paris: Dennoel-Gonthier, 1972.

———. *Qu'est-ce que le Surréalisme?* Henriquez, 1934.

CARDINAL, Roger & SHORT, Robert Stuart. *Surrealism: Permanent Revelation*. London: Studio Vista, s.d.

CORVIN, M. *Le Théâtre Nouveau en France*. Paris: P.U.F., 1963.

COUTO, J. G. *André Breton, A Transparência do Sonho*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Col. Encanto Radical.

ESSLIN, M. *Artaud*. São Paulo: Cultrix, 1978.

DUROZOI, G. & LECHERBONNIER, B. *O Surrealismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1972.

FACIOLI, V. (org.). *Breton-Trótski. Por uma Arte Revolucionária Independente*. São Paulo: Paz e Terra-Cemap, 1985.

GENDRON, J. C. *El Surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

HAUSSMANN, Raoul. *Courrier Dada*. Paris: Le Terrain Vague, 1958.

HUGNET, G. *Dictionnaire du Dadaïsme*. Paris: Jean Claude Simoen, 1976.

JEAN, M. *Autobiographie du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1978.

MATTHEWS, J. H. *Theatre in Dada and Surrealism*. Syracuse: Syracuse University, 1974.

MORTEO, G. R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971.

NADEAU, M. *Storia e Antologia del Surrealismo*. Milano: Mandadori, 1980. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. *Surrealismo*. São Paulo: Atual, 1986.

PICON, Gaëtan. *Journal du Surréalisme: 1919-1939*. Geneve: Skira, 1976.

PIERRE, J. & SCHUSTER, J. (org.). *Os Arcanos da Poesia Surrealista*. São Paulo: Brasiliense-Aliança Francesa, 1988.

REBOUÇAS, M. V. *Surrealismo*. São Paulo: Àtica, 1986.

RICHTER, H. *Historia del Dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

SANOUILLET, M. *Dada à Paris*. Nice: Centre du XX Siècle, 1980, 2 vols.

TEIXEIRA COELHO, J. *Artaud*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Col. Encanto Radical.

TZARA. T. *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets, 1979.

VIRMAUX, A. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WILLER, C. (org.). *Os Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

Periódicos

"ALEXIS". A Visit to the Cabaret Dada. *The Drama Review*. New York, *18*(2):126-28, 1974.

BAITELLO JR., N. Hugo Ball, Dadá e a Fuga do Tempo. *Projekt. Revista de Cultura Brasileira e Alemã*. São Paulo, 3:23-25, maio 1991.

CORVIN, M. Le théâtre dada existe-t-il? *Revue de la Société d'Histoire du Theatre*. Troyes, 23(3):219-87, 1971.

GORDON, M. Dada Berlin. *The Drama Review*. New York, *18*(2):114-24, 1974.

HAUSSMANN, R. Dadatour. *The Drama Review*. New York, *18*(2):128-30, 1974.

HECHT, B. Dadafest. *The Drama Review*. New York, *18*(2):125, 1974.

MEHRING, W. Conference Mystique in the Esoteric Cabaret. *The Drama Review*. New York, *18*(2):132-33, 1974.

REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THEATRE, Troyes, vol. 23, n.º 3, 1971.

THE DRAMA REVIEW, New York, vol. 16, n.º 1, mar. 1972.

———, New York, vol. 18, n.º 2, 1974.

———, New York, vol. 18, n.º 4, dec. 1974.

Peças de Teatro

APOLLINAIRE, G. *Les Mamelles de Tirésias*. Paris: Éd. du Bélier, 1946.

ARAGON, L. Backs to the Wall. *The Drama Review*, New York, *18*(4): 90-107, dec. 1974.

———. La Hora de la Verdad. In: MORTEO, G. R. & SIMONIS I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 291-330.

ARTAUD, A. El Chorro de Sangre. In: MORTEO, G. R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 221-26.

———. O Jato de Sangue. *Cadernos de Teatro*, Rio, (95):13-14, out./dez. 1982.

BRETON, A. & SOUPAULT, P. Me Olvidaréis. Por favor. In: MORTEO, G. R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 127-70.

JARRY, A. *Ubu Rei*. Porto Alegre: L & PM, 1987. *Tout Ubu*. Paris: L.G.F., 1962.

PICABIA, F. El Estribillo, de qué? Manifiesto Caníbal Dadá. Festival-Manifiesto-Presbita. In: MORTEO, G. R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 113-26.

RIBEMONT-DESSAIGNES, G. El Emperador de China. El Canario Mudo. In: MORTEO, G. R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 33-112, 171-84.

———. The Mute Canary. *The Drama Review*, New York, 16(1):110-116, mar. 1972.

TZARA, T. El Corazón a Gas. La Huida. In: MORTEO, G. R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 227-46, 331-400.

———. La Première Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine. La Deuxième Aventure Céleste de Monsieur Antipyrine. Le Coeur à Gaz. *Revue de la Société d'Histoire du Theatre*. Troyes, *23*(3):288-310, 1971.

VITRAC, R. Veneno. Entrada Libre. El Pintor. Los Misterios del Amor. In: MORTEO, R. & SIMONIS, I. *Teatro Dada*. Barcelona: Barral, 1971, p. 185-220, 247-90.

Textos sobre História da Arte e da Cultura, Estética e Semiologia

AMEY, C. et alii. *Le Théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*. Lausanne: La Cité-L'Âge d'Homme, 1977, 4 vols.

ARGAN, G. C. *El Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1977, 2 vols.

BABLET, D. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche, 1962.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIM, W. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, 1975.

———. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

———. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1986.

———. *Obras Escolhidas*. Vol. I: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. *Modernismo. Guia Geral*, 1890-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBY, D. et alii (eds.) *Performance and Politics in Popular Drama*. London: Cambridge University Press, 1980.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÜRGER, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

CALABRESE, O. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMPOS, H. (org.) *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

———. Uma Poética da Radicalidade. In: Andrade, O. de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, v. 7.

CARONE, M. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, S. et alii. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTRI, M. *Por un Teatro Político*. Madrid: Akal, 1978.

COHEN. R. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1989.

COLE, T. & CHINOY, H. K. (ed.). *Actors on Acting*. New York: Crown Publishers, 1970.

———. *Directors on Directing*. London: Peter Owen, 1973.

DE MICHELI, M. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1984.

DYNNIK, M. A. et alii. *Historia de la Filosofia*. México: Grijalbo, 1969.

ECO, U. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

———. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

———. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

EGBERT, D. D. *El Arte y la Izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

———. *El Arte en la Teoria Marxista y en la Practica Sovietica*. Barcelona: Tusquets, 1973.

EIKHENBAUM, B. et alii. *Formalismo y Vanguarda*. Madrid: Alberto Corazon, 1973. Col. Comunicación Serie B.

ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

EVREINOV, N. *El teatro en la vida*. Bueno Aires: Leviatán, 1956.

GARCIA, S. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1990.

GAY, P. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GLUSBERG, J. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GRÜNNEWALD, J. L. *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GUINSBURG, J. *Vanguarda e Absurdo: Uma Cena de Nosso Tempo*. São Paulo: ECA-USP, 1990.

GUINSBURG, J. et alii (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUGHES, R. *Lo Shock dell Arte Moderna*. Milano: Idealibri, 1982.

INGARDEN, R. et alii. *O Signo Teatral. A Semiologia Aplicada à Arte Dramática*. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes et alii. Porto Alegre: Globo, 1977.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

KAHNWEILER, D. H. *Minhas Galerias, Meus Pintores*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

KAYSER, W. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOTHE, F. R. (org.). *Walter Benjamin. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

LACIS, A. *Professione: Rivoluzionaria*. Milano: Feltrinelli, 1976.

LAQUEUR, W. *Weimar, une Histoire Culturelle de l'Allemagne des Années 20*. Paris: Laffont, 1978.

LUKÁCS, G. *Aportaciones a la Historia de la Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

———. *Il Dramma Moderno dal Naturalismo a Hofmannsthal*. Milano: Sugarco, 1980.

———. *Le Roman Historique*. Paris: Payot, 1965.

———. *Prolegomenos a una Estética Marxista*. Barcelona: Grijalbo, 1969.

LUNATCHARSKI, A. *On Literature and Art*. Moscow: Progress Publishers, 1973.

———. *Realismo e Existencialismo*. Lisboa: Arcadia, s.d.

MACGOWAN, K. & MELNITZ, W. *The Livingstage, a History of the World Theater*. New York: Prentice-Hall, 1955.

MARCONDES FILHO, C. *O Discurso Sufocado*. São Paulo: Loyola, 1982.

MELLO E SOUZA, G. *Exercício de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MIGNON, P.-L. *Historia del Teatro Contemporâneo*. Madrid: Guadarrama, 1973.

NOVAES, A. et alii. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PASQUALOTTO, G. *Avanguardia e Tecnologia*. Roma: Officina Edizioni, 1971.

PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERNIOLA, M. *L'Aliénation Artistique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

QUÉANT, Gilles et alii. *Encyclopédie du Théâtre Contemporain*. Paris: Les Publications de France, 1957.

RODARI, Florian. *Collage. Pasted, Cut and Torn Papers*. New York: Rizzoli, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Rio de Janeiro: Buriti, 1965.

———. *Teatro Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

———. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

———. *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SCHORSKE, C. E. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras-Unicamp, 1988.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez-Autores Associados, 1986.

SZONDI, P. *Teoria del Dramma Moderno (1880-1950)*. Torino: Einaudi, 1962.

TALENS, J. et alii. *Elementos para una Semiótica del Texto Artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

TOLMACHEVA, G. *Creadores del Teatro Moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.

TROTSKI, L. *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VERON, E. Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir. *Communications*. Paris: Seuil, *28*: 7-21, 1978.

WEBER, E. *França Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILLETT, J. *L'Avanguardia Europea*. Roma: Editori Riuniti, 1983.

Textos sobre História Geral, Filosofia e Ciências Sociais

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filofia de Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BLOCH, E. *Spirito dell'Utopia*. Firenze: La Nuova Italia, 1980. *L'Esprit de l'Utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

BURNS, E. M. *História da Civilização Ocidental*. Porto Alegre: Globo, 1968. 2 vols.

FERRO, M. *A Revolução Russa de 1917*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Col. Khronos.

HALL, S. et alii. *On Ideology*. London: Hutchinson Publishing Group, 1980.

JVOSTOV, V. M. & ZUBOK, L. I. *História Contemporânea*. São Paulo: Novos Rumos, 1986.

KINDER, H. & HILGEMANN, W. *Atlas Histórico Mundial*. Madrid: Istmo, 1971.

LÖWY, M. *As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

———. *Redenção e Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

———. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. Os Pensadores.

PARIS, R. *As origens do fascismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Col. Khronos.

POULANTZAS, N. *Fascismo e Ditadura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

PRADO JR., B. *Presença e Campo Transcendental. Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1988.

REICH, W. *La Psicologia de Masas del Fascismo*. México: Roca, 1973.

RICHARD, L. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
SORLIN, P. *O Anti-Semitismo Alemão*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Col. Khronos.
TOGLIATTI, P. *Lições Sobre o Fascismo*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1978.
WOODCOCK, G. (org.). *Os Grandes Escritos Anarquistas*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

Impresso por
PROVO GRÁFICA
Tel.: 418-0522 R.: 30